



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento Interfacultativo de Estudios Musicales

TESIS DOCTORAL

**LA UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE
EN EL CINE CONTEMPORÁNEO (1990 – 2015)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

EDUARDO ARMENTEROS GONZÁLEZ

DIRECTOR

DR. JOSÉ LUIS CARLES ARRIBAS

MADRID, OCTUBRE DE 2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento Interfacultativo de Estudios Musicales

**LA UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE
EN EL CINE CONTEMPORÁNEO (1990 – 2015)**

TESIS DOCTORAL

EDUARDO ARMENTEROS GONZÁLEZ

DIRECTOR: DR. JOSÉ LUIS CARLES ARRIBAS

MADRID, OCTUBRE DE 2015

RESUMEN: El cine actual utiliza una gran cantidad de recursos; entre ellos se encuentra el uso de la música clásica preexistente. Es muy habitual encontrar en muchas películas contemporáneas, que el director incluya, al margen de la música original compuesta específicamente para la película, algún fragmento o pieza musical, tomada de una composición "clásica", o anterior a la película en cuestión, quedando integrada como parte de la propia banda sonora. En este trabajo de investigación se analizan las características de su utilización, haciendo un amplio recorrido por los distintos géneros, teniendo en cuenta el papel que desempeña como apoyo a la situación dramática, dentro de los parámetros cinematográficos. Para ello se muestra una profusa variedad de ejemplos de películas producidas a lo largo de todo el mundo, con una adecuada información sobre las mismas y con un gran abanico de obras musicales de compositores de las principales épocas de la música clásica occidental.

ABSTRACT: Current films use a lot of resources; among them is the use of classical music composed prior to the film. In many contemporary films it is very common to find, beyond the original music composed specifically for the film, a piece of music taken from a "classical" work, or before the film, included by the director and integrated as part of the soundtrack itself. In this research different types and characteristics of how these musical pieces are studied and analyzed, paying special attention to the role they play within diverse cinematographic parameters, doing an extensive tour through its various genres. In order to show this, the research uses a wide variety of examples of films, produced all over the world, and including a large amount of information about them and also a wide range of musical works by composers of the major periods of Western classical music.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

1. PRESENTACIÓN.....	1
1. 1 Hipótesis y justificación.....	2
1. 2 Estado de la cuestión.....	3
1. 3 Objeto y delimitación del trabajo.....	34
1. 4 Objetivos.....	35
1. 5 Metodología.....	36
1. 5 Estructura del trabajo.....	38

SEGUNDA PARTE

2. PANORAMA GENERAL DE LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE	39
2. 1 Antecedentes históricos.....	40
2. 1. 1 La música clásica preexistente anterior a 1990.....	42
2. 1. 2 La música clásica preexistente posterior a 1990.....	63
2. 2 Información de la música clásica en las películas.....	65
2. 3 La música clásica en los diferentes géneros.....	89
2. 4 Uso de la música en diferentes películas.....	100

TERCERA PARTE

3. UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA EN LOS DIFERENTES NIVELES NARRATIVOS.....	113
3. 1 Diégesis versus mímesis.....	114
3. 2 La diégesis y la música cinematográfica.....	117
3. 3 La diégesis en las artes plásticas.	123
3. 4 La extradiégesis musical.....	126

3. 5 Niveles narrativos.....	128
3. 6 La justificación diegética.....	130
3. 6. 1 Justificación inicial en: <i>Le Souffle</i>	132
3. 6. 2 Justificación intermedia en: <i>Before Sunrise</i>	133
3. 6. 3 Justificación final en: <i>Bee Season</i>	134
3. 6. 4 Justificación continua en: <i>El silencio antes de Bach</i>	135
3. 7 La diégesis explicada.....	136
3. 7. 1 Diégesis explicada en: <i>Philadelphia</i> y <i>True Story</i>	140
3. 8 Otras formas de representación de la diégesis musical.....	143
3. 8. 1 Fuente antropodiegética en: <i>The Prince of Tides</i>	146
3. 8. 2 Fuente tecnodiegética en: <i>Un diván à New York</i>	147
3. 8. 3 Diégesis evadida en: <i>The Secret Life of Bees</i>	148
3. 8. 4 Diégesis supuesta en: <i>A Good Year</i>	149
3. 8. 5 Diégesis prestada en: <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	150
3. 8. 6 Extradiégesis en: <i>Il giovane favoloso</i>	151
3. 8. 7 Metadiégesis en: <i>The Truman Show</i>	152
3. 8. 8 Transdiégesis en: <i>Woman in Gold</i>	153

CUARTA PARTE

4. FUNCIONES MUSICALES.....	155
4. 1 Principales teorías acerca de su utilización.....	156
4. 2 Función expresiva.....	170
4. 2. 1 Punto de enlace con el espectador en: <i>Copying Beethoven</i>	173
4. 2. 2 Atmósfera significativa en: <i>Dear Frankie</i>	175
4. 2. 3 Analogía con la acción en: <i>Billy Elliot</i>	177
4. 2. 4 Matiz emotivo en: <i>Henry and June</i>	179
4. 2. 5 Acentuación dramática en: <i>Hilary and Jackie</i>	181
4. 2. 6 Reflejo del estado anímico en: <i>Behind the Candelabra</i>	183
4. 2. 7 Definición del carácter del personaje en: <i>Melinda and Melinda</i>	185

4. 2. 8	Imitación gestual en: <i>Wall-E</i>	187
4. 2. 9	Imitación sonora en: <i>Whatever Works</i>	189
4. 2. 10	Ruptura expresiva en: <i>Tous les matins du monde</i>	191
4. 2. 11	Sublimación musical en: <i>50 Shades of Grey</i>	193
4. 2. 12	Transmisión emotiva en: <i>The Artist</i>	194
4. 2. 13	Reflexión dramática en: <i>The American Nightmare</i>	195
4. 2. 14	Premonición musical en: <i>The Great Ectasy of Robert Carmichael</i>	196
4. 3	Función estética.....	197
4. 3. 1	Tamiz identificativo en: <i>Inland Empire</i>	198
4. 3. 2	Ambientación espacial en: <i>Marie-Antoinette</i>	200
4. 3. 3	Ambientación temporal en: <i>Antonio Vivaldi, un prince à Venise</i>	204
4. 3. 4	Ambientación de género en: <i>Enskilda Samtal</i>	206
4. 3. 5	Localización musical en: <i>Kekkonen Tulee!</i>	209
4. 4	Función estructural.....	210
4. 4. 1	Equilibrio formal en: <i>Breaking and Entering</i>	212
4. 4. 2	Unidad de enlace en: <i>Carrington</i>	215
4. 4. 3	Continuidad estructural en: <i>Casino</i>	216
4. 4. 4	Homogeneidad en: <i>Belle Toujours</i>	219
4. 4. 5	Elipsis estructural en: <i>All Things Fair</i>	222
4. 5	Función narrativa.....	224
4. 5. 1	Alegoría de la acción narrativa en: <i>In Bruges</i>	226
4. 5. 2	Métaphora sonora en: <i>Twilight</i>	228
4. 5. 3	Aportación de significados externos en: <i>The New World</i>	230
4. 5. 4	Apoyo descriptivo en: <i>Dredner Interregnum</i>	232
4. 5. 5	Potenciación del discurso narrativo en: <i>Dead Man Shoes</i>	234
4. 5. 6	Complemento del guión cinematográfico en: <i>Venus</i>	237
4. 5. 7	Reflejo de la realidad dramática en: <i>Wit</i>	239

4. 5. 8 Ubicación del mensaje narrativo en: <i>When Nietzsche Wept</i>	241
4. 5. 9 Complemento al significado de la imagen en: <i>Lektionen in Finsternis</i>	244
4. 5. 10 Descripción simbólica en: <i>Japón</i>	246
4. 5. 11 Paréntesis significativo en: <i>The Life of David Gale</i>	248
4. 5. 12 Presencia acústica en: <i>Caught in Flight</i>	250
4. 5. 13 Reflejo del ritmo visual en: <i>Il Divo</i>	253
4. 5.14 Contraste rítmico en: <i>Babe Pig in the City</i>	257
4. 5. 15 Proceso de aceleración en: <i>Nights in Rodanthe</i>	260
4. 5. 16 Proceso de deceleración en: <i>Hereafter</i>	264
4. 5. 17 Utilización del tiempo cronológico en: <i>Tokyo Sonata</i>	266
4. 5. 18 Reflejo del tiempo narrativo en: <i>Shine</i>	268
4. 5. 19 Uso del collage en: <i>Film Socialisme</i>	270
4. 5. 20 Música como contrapunto a la imagen en: <i>Dread</i>	273
4. 5. 21 Parodia musical en: <i>Tristram Shandy</i>	275
4. 5. 22 Evocación musical en: <i>Elephant Song</i>	277

QUINTA PARTE

5. UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO TEMPORAL.....	279
5. 1 Tratamiento temporal de la música diegética.....	280
5. 2 Recursos de utilización dentro de la zona diegética.....	283
5. 2. 1 Música dentro o fuera de campo en: <i>Vitus. La habitación de Fermat. The Big Lebowski.</i> <i>Ne touchez pas la hache. Prometheus. Taking Sides.</i> <i>Mr. Turner</i>	285
5. 2. 2 Intercambio diegético en: <i>De battre mon coeur s'est arrêté. Jefferson in Paris</i>	291
5. 3 Anticipación.....	296
5. 3. 1 Anticipación por sincronización en: <i>Ensemble, c'est tout. G. I. Jane.</i> <i>Il était une fois Jean Sébastien Bach. La vita é bella</i>	297

5. 3. 2	Anticipación breve en:	
	<i>Lemming. 127 Hours. A Beautiful Mind</i>	303
5. 3. 3	Anticipación intermedia en:	
	<i>Angela's Ashes. L'Accompagnatrice</i>	307
5. 3. 4	Anticipación amplia en:	
	<i>The Talented Mr. Ripley. Le Messie</i>	310
5. 4	Prolongación.....	315
5. 4. 1	Prolongación por sincronización en:	
	<i>Okuribito. The Curious Case of Benjamin Button</i>	316
5. 4. 2	Prolongación breve en:	
	<i>The Hudsucker Proxy. Hable con ella. Bicentennial Man</i>	319
5. 4. 3	Prolongación intermedia en:	
	<i>Coco Chanel & Igor Stravinski. West Side Waltz.</i>	
	<i>A late Quartet</i>	324
5. 4. 4	Prolongación amplia en:	
	<i>Slumdog Millionaire. Le Roi Danse</i>	328
5. 5	Expansión.....	333
5. 5. 1	Expansión simple en:	
	<i>Goya en Burdeos. Ladies in Lavender</i>	334
5. 5. 2	Expansión desarrollada en:	
	<i>K 19 The Widowmaker. Schindler's List. Kolja</i>	337
5. 6	Extrapolación.....	344
5. 6. 1	Extrapolación simple en:	
	<i>The Soloist. Mar adentro</i>	345
5. 6. 2	Extrapolación múltiple en:	
	<i>Gattaca. Shutter Island</i>	349
5. 7	Uso compuesto.....	355
5. 7. 1	Utilización de múltiples recursos en <i>Kiss the Girls</i>	356

5. 8 Tratamiento temporal de la música extradiegética.....	359
5. 8. 1 Utilización musical dentro de la misma escena en:	
<i>Eyes wide shut. Birdman, Jeanne la Pucelle I.....</i>	362
5. 8. 2 Anticipación de escena en:	
<i>The Oxford Murders. Kika. Sour Grapes.....</i>	367
5. 8. 3 Prolongación de escena en:	
<i>Detroit Rock City. Children of the Revolution.....</i>	370
5. 8. 4 Expansión a través de diversas escenas en:	
<i>Crush. Le colonel Chabert. Breakfast on Pluto.....</i>	372
5. 8. 5 Música en extrapolación de escenas en <i>He Got Game.....</i>	378

SEXTA PARTE

6. UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA EN EL NIVEL SONORO.....	387
6. 1 Focalización musical.....	388
6. 1. 1 Fuente sonora diegética dentro del campo visual en:	
<i>Manjar de amor.....</i>	390
6. 1. 2 Fuente sonora diegética fuera del campo visual en: <i>28 Days.....</i>	391
6. 1. 3 Focalización diegética en: <i>Closer.....</i>	392
6. 1. 4 Focalización extradiegética en: <i>Match Point.....</i>	393
6. 1. 5 Espacialización diegética en: <i>Mission: Impossible.....</i>	394
6. 1. 6 Espacialización extradiegética en: <i>Jobs.....</i>	395
6. 1. 7 Espacialización transdiegética en: <i>Atonement.....</i>	398
6. 2 Movimientos de la fuente sonora.....	399
6. 2. 1 Acercamiento a la fuente sonora.....	400
6. 2. 1. 1 Acercamiento real en: <i>Portrait of a Lady.....</i>	402
6. 2. 1. 2 Acercamiento eludido en: <i>Fauteuils d'orchestre.....</i>	403
6. 2. 1. 3 Acercamiento paralelo en:	
<i>32 Short Films About Glenn Gould.....</i>	404

6. 2. 1. 4	Búsqueda y reafirmación del foco sonoro en: <i>Good</i>	405
6. 3. 1	Alejamiento de la fuente sonora.....	406
6. 3. 1. 1	Acercamiento real en: <i>The End of the Affair</i>	407
6. 4. 1	Traslado diegético.....	408
6. 4. 1. 1	Traslado real en: <i>The Man Who Wasn't There</i>	409
6. 4. 1. 2	Traslado y transformación en: <i>The Luzhin Defence</i>	410
6. 5. 1	Superposición musical.....	411
6. 5. 1. 1	Superposición mixta en: <i>The Age of Innocence</i>	412
6. 5. 1. 2	Superposición por doble diégesis en: <i>Still Breathing</i>	414
6. 5. 1. 3	Superposición por fundido en: <i>Hannibal Rising</i>	415
6. 6. 1	Aislamiento musical.....	416
6. 6. 1. 1	Aislamiento musical y ruptura por efectos de sonido en: <i>Knowing</i>	417
6. 6. 1. 2	Aislamiento musical y ruptura por diálogo en: <i>The Painted Veil</i>	418
6. 6. 1. 3	Aislamiento musical con ruptura por añadido del resto de elementos sonoros en: <i>Tickets</i>	419
6. 7. 1	Eliminación musical.....	420
6. 7. 1. 1	Supresión musical en: <i>Departed</i>	421
6. 8. 1	Música en diferentes planos sonoros.....	423
6. 8. 1. 1	Prevalencia sonora de la música diegética en: <i>Being John Malkovich</i>	424
6. 8. 1. 2	Prevalencia sonora de la música extradiegética en: <i>Den Brysomme mannen</i>	425

6. 8. 1. 3 Música y efectos de sonido en primer nivel en:	
<i>Les amants du Pont-Neuf</i>	426
6. 8. 1. 4 Música y voz en primer nivel en:	
<i>Heavenly creatures</i>	427
6. 8. 1. 5 Música diegética en segundo nivel en:	
<i>Le pont des arts</i>	428
6. 8. 1. 6 Música extradiegética en segundo nivel en:	
<i>Sin City</i>	429
6. 8. 1. 7 Música diegética en tercer nivel en:	
<i>The Bridges of Madison County</i>	430
6. 8. 1. 8 Música extradiegética en tercer nivel en:	
<i>Ocean's 13</i>	431
6. 9. 1 Fundidos musicales sobre otros elementos sonoros.....	432
6. 9. 1. 1 Fundido de entrada en: <i>The Missing Person</i>	433
6. 9. 1. 2 Fundido de salida en: <i>Katyn</i>	434
6. 9. 1. 3 Fundido de entrada y salida en <i>Green Card</i>	435
6. 10 Intercambio entre todos los elementos sonoros en:	
<i>Any Given Sunday</i>	436

SÉPTIMA PARTE

7. OTROS RECURSOS MUSICALES.....	445
7. 1 Contraste musical en: <i>Saraband</i>	453
7. 2 Corte súbito de la música en: <i>Django Unchained</i>	456
7. 3 Disminución musical como apoyo al diálogo en: <i>Tetro</i>	457
7. 4 Leitmotiv referencial en: <i>Sleeping with the Enemy</i>	459
7. 5 Arreglo musical en: <i>Mirrors</i>	460
7. 6 Superposición de fondo orquestal al tema original en: <i>Byzantium</i>	461
7. 7 Referencia tonal en: <i>The River King</i>	462
7. 8 Cambio de versionado musical en: <i>Lorenzo's Oil</i>	463
7. 9 Difuminación musical en: <i>Boychoir</i>	465

7. 10 Definición de la realidad musical en: <i>Ghost Town</i>	466
7. 11 La música instrumental transformada en canción en: <i>The Master</i>	467
7. 12 Experimentalismo en: <i>Painting Boulez, F. X. Messerschmidt,</i> <i>Into Eternity: A Film for the Future,</i> <i>y Xi Film Project: A Polytope for Iannis Xenakis</i>	468
7. 13 Referencia metamusical en: <i>House of Last Things</i>	472
7. 14 Prevalencia del foco sonoro musical en: <i>La grande bellezza</i>	473
7. 15 Exteriorización del sonido interno en: <i>Lucy</i>	475
7. 16 Música y uso de la cámara lenta en: <i>Run Lola Run</i>	477
7. 17 Entrelazado sonoro en: <i>The Great Gatsby</i>	478
7. 18 Enmascaramiento musical en: <i>C.O.G.</i>	480
7. 19 Simbiosis musical en: <i>Cantando dietro i paraventi</i>	481
7. 20 Música prestada de otro film en: <i>Robinson in Space</i>	482
7. 21 Enfatización musical en: <i>Nouvelle Vague</i>	483
7. 22 Música de apoyo a la voz en: <i>Réalité</i>	484
7. 23 Ruptura por efecto sonoro en: <i>Sitcom</i>	485
7. 24 El título musical como referencia en: <i>The Sorcerer's Apprentice</i>	486
7. 25 Punto culminante musical en: <i>The Thin Red Line</i>	488
7. 26 Desafinación musical en: <i>Käsky</i>	489
7. 27 La estructura musical en el montaje visual en: <i>The Lone Ranger</i>	490
7. 28 Uso de la misma música en los créditos iniciales y finales de la película en: <i>Margaret</i>	494
7. 29 Uso de música diferente en los créditos iniciales y finales de la película en: <i>The Hudsucker Proxy</i>	497
CONCLUSIONES	501
FUENTES CONSULTADAS	507
BIBLIOGRAFÍA	509
RELACIÓN DE PELÍCULAS ANALIZADAS	525
RELACIÓN DE DIRECTORES	537
RELACIÓN DE COMPOSITORES	541

UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE EN EL CINE CONTEMPORÁNEO (1990-2015)

PRIMERA PARTE

1. PRESENTACIÓN

El siguiente trabajo de investigación ha sido realizado con la finalidad de obtener el doctorado en Historia y Ciencias de la Música.

Este trabajo, ha sido dirigido por el Dr. José Luis Carles, profesor y miembro del departamento interfacultativo de estudios musicales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, a quien quiero agradecer el interés, la constante supervisión y los importantes consejos que he recibido a lo largo de toda su elaboración.

También deseo expresar mi agradecimiento a la Dra. Begoña Lolo por los conocimientos aprendidos de ella a lo largo del DEA que realicé bajo su dirección. Al Dr. Alfredo Vicent, tutor de primer curso y excolaborador en los Talleres de Cine de la Fundación Autor, por su impulso y ayuda a la hora de realizar estos cursos de doctorado. A la Dra. Valeria Camporesi por su predisposición y apoyo en los comienzos del trabajo. Al actor y director, licenciado en interpretación por la RESAD, Luis Lorenzo, por su ayuda en la revisión de la técnica teatral y cinematográfica del texto. Al productor y editor, José Miguel Martínez, por sus consejos a la hora de preparar la presente tesis doctoral con el diseño específico más práctico e interesante para su posterior publicación, intentando así poder captar con ello la máxima aceptación por parte de todo el público interesado en el terreno de la música cinematográfica.

1. 1 HIPÓTESIS Y JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

La presente investigación parte de la hipótesis: *¿Cuál ha sido la utilización de la música clásica preexistente, en el cine contemporáneo entre los años 1990 - 2015?*

La música clásica ha sido utilizada desde los comienzos del arte cinematográfico. En la época del cine mudo, la encontramos interpretada en directo durante la proyección de la película, bien sea improvisada o por el contrario, leída a partir de bibliotecas específicas, sirviendo de fondo a la acción dramática que se desarrollaba visualmente. En la etapa del cine sonoro aparece fijada dentro de la banda sonora general. Este uso continuado a lo largo de los años hace que sean miles de películas en las que podemos encontrar pasajes musicales de compositores cuyas obras fueron pensadas para ser interpretadas y estrenadas en concierto, pero que las necesidades filmicas adaptaron posteriormente para incluirlas dentro del conjunto sonoro de determinadas películas. De ahí que se defina también a esta música como preexistente, ya que se realizó, no como música original exclusiva para el film, sino como música prestada de concierto para cubrir pasajes concretos de la película. Desde esta perspectiva, podemos encontrar un número relevante de investigaciones que tratan del estudio de películas anteriores a 1990, y donde podemos constatar la notable existencia de publicaciones que tratan, tanto del uso de la música clásica en el cine mudo, como de estudios analíticos centrados en directores que realizaron grandes referentes en la etapa que cubre las décadas que van de 1960 a 1990, como es el caso de Stanley Kubrick, Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Werner Herzog, Jean-Luc Godard o Ken Russell entre otros. También es posible encontrar citas breves y específicas en publicaciones que tratan de la historia de la música de cine en general y otras áreas relacionadas con ella. Sin embargo hay una laguna existente en el caso del uso en el cine contemporáneo, donde observamos como la música clásica aparece en muchas producciones internacionales, usada por una gran variedad de directores y cubriendo todo el margen correspondiente a la historia de la música occidental, desde la Edad Media hasta la actualidad. Esta proliferación va acompañada del uso y desarrollo de determinados recursos técnico-narrativos que hacen de su estudio una necesidad importante. Atendiendo a ello, proponemos el presente trabajo de investigación, realizando como punto de partida, un amplio *estado de la cuestión*, que nos dé la pauta a seguir, a partir del conocimiento de todo lo escrito anteriormente sobre la materia.

1. 2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

A) En primer lugar se presentan los estudios que versan directamente sobre la música clásica preexistente en el cine:

Como punto de partida encontramos la publicación española editada a cargo de Matilde Olarte Martínez titulada: *La música en los medios audiovisuales*.¹ Libro de gran interés general que consta de artículos de diversa índole escritos por varios autores. La primera parte está dedicada, exclusivamente, al *uso cinematográfico de música preexistente*. Los temas estudiados son los siguientes:

- *Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos*, por Jaume Radigales .
- *Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine*, por Conrado Xalabarder.
- *Variaciones cinematográficas: el cine como fuente de inspiración de la música de concierto*, por Ana Vega-Toscano.
- *Amadeus (1984) e Immortal Beloved (1994); el papel de la banda sonora en la creación de una ficción cinematográfica*, por Francisco Javier Garbayo Montabes.
- *La ópera y el cine: afinidades electivas*, por Jaume Radigales.
- *La música de Wagner en el cine*, por Ignacio García Vidal.
- *El género musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos*, por Matilde Olarte Martínez.
- *Fuentes cinematográficas para el estudio de la música de Jazz*, por José María García Laborda.
- *Música electroacústica y cine*, por Consuelo Díez.

Otros dos trabajos, dirigidos también bajo la supervisión de Matilde Olarte, tratan sobre esta materia. Se trata de *La música en el cine de Ingmar Bergman*,² de

¹ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

² AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

Marcos Azzam Gómez, y *La música clásica preexistente en el cine de Visconti*,³ de Víctor Solanas. En ambos se citan ejemplos de utilización de música preexistente por parte de ambos directores.

También, incluimos, dentro de las publicaciones de esta autora, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*,⁴ y el artículo *La música incidental en el cine y el teatro*.⁵

Una lectura interesante es la de *Charms That Soothe y Classical Music and the Narrative Film*,⁶ de Dean Duncan. Dividida en varios capítulos que tratan de la ubicación de la música clásica en los estudios cinematográficos, la música de cine y la comunidad musical, analogías entre el montaje sonoro y el contrapunto, nociones narrativas, la interpretación de la música clásica en el film y un sumario con conclusiones e implicaciones. Cuenta con abundante documentación y extensa bibliografía.

En el caso del libro de Russell Lack titulado: *Twenty Four Frames Under*,⁷ el autor divide el trabajo en dos partes, que abarcan la época de cine mudo y la época del cine sonoro respectivamente. A lo largo de su lectura se puede observar el uso de referencias a muchos compositores clásicos cuyas obras han sido utilizadas cinematográficamente. De especial interés es el capítulo que versa sobre *Arthaus Cinema and Classical Music*.⁸

Un referente importante lo constituye también *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*,⁹ de Phil Powrie y Robynn Stilwell. De las dos partes en las que

³ SOLANAS, Víctor - OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *La música clásica preexistente en el cine de Visconti*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2005.

⁴ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009.

⁵ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde.. “La música incidental en el cine y el teatro”. En *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: EUNSA, 2002. pp. 151-179

⁶ DUNCAN, Dean W. *Charms That Soothe Classical Music and the Narrative Film*. New York: Fordham University Press, 2003.

⁷ LACK, Russell. *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.

⁸ *Ibid.* p.295

⁹ POWRIE, Phil, - STILWELL, Robynn Jeananne. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

se divide el libro, es la primera la que trata del uso de la música clásica preexistente en el cine, dejando la segunda para dedicarla al uso de la música popular. Los seis artículos se centran en los siguientes temas:

- *Ears Wide Open: Kubrick's Music*,¹⁰ de Claudia Gorbman.
- *The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film*,¹¹ de Mike Cormack.
- *The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meaning*,¹² de Lars Franke.
- *High and Low Culture: Bizet's Carmen and the Cinema*, de Ann Davies.
- *Reconsidering Amadeus: Mozart as Film Music*, de Jeongwon Joe.
- *The Troll Among Us*,¹³ de Kristi A. Brown.

Un apartado de gran interés aparece en *Why Classical Music Still Matters*,¹⁴ de Lawrence Kramer. Se trata del capítulo tercero que trata de *la partitura e interpretación de la música clásica y su uso en el film*, con referencias a directores como James Lapine, Bruce Beresford, David Lean... y películas suyas¹⁵ donde juega un papel importante la música clásica.

Otro importante libro de referencia es *Source Music in Motion Pictures*,¹⁶ de Irene Kahn Atkins. La totalidad del trabajo trata sobre el uso de la música *diegética*.¹⁷ Dividido en tres partes, la tercera es de gran interés, focalizada en mostrar, aparte de las canciones y música étnica, *la utilización de la Ópera y Música de Concierto en películas específicas*.

¹⁰ Tratado con profundidad en el libro monográfico de Michel Chion sobre la película *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, y que se menciona posteriormente en el apartado dedicado a publicaciones sobre películas.

¹¹ Se analizan ejemplos con referentes de música clásica como *son Raging Bull*, *Brief Encounter* o *Déetective*.

¹² Análisis de obligada lectura con respecto al uso de la música de Mascagni en la última secuencia de la película *El Padrino III*. Su gran interés hace que, a pesar de ser un gran referente como ejemplo, no se estudie de nuevo en el presente trabajo, evitando redundar en un análisis que ya de por sí consideramos modélico.

¹³ El título alude al uso de la pieza “En la gruta del rey de la montaña” de Grieg, que aparece en todas las épocas del cine. En este caso se centra en dos películas concretas, *Needful Things* y *Rat Race*.

¹⁴ KRAMER, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.

¹⁵ *Impromptu*, *Paradise Road*, *Brief Encounter*...

¹⁶ ATKINS, Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

¹⁷ Analizada en profundidad en la parte décima del presente trabajo.

Importante es la aportación de María de Arcos con su publicación *Experimentalismo en la música cinematográfica*.¹⁸ El libro está estructurado en tres partes: La primera, dedicada a *la presentación del panorama histórico de las músicas contemporánea y cinematográfica a lo largo del siglo XX*. La segunda se centra en *el atonalismo como lenguaje musical básico en la banda sonora*. La tercera es un *análisis de la partitura de la película “El planeta de los simios”*.¹⁹

Seguidamente, indicamos varios estudios importantes que se centran en la utilización de la música operística en el cine:

El primero es de Jeonwong Joe y lleva por título *Opera as Soundtrack*.²⁰ Después de un interesante prólogo que sirve para introducirnos en la materia, el autor divide el contenido en seis capítulos. Este libro es una fuente documental importante, con gran información al respecto, y en la que proliferan los títulos de las películas con los compositores e intérpretes. La bibliografía es abundante y el índice onomástico abarca obras y autores de todas las épocas.

El segundo, editado también por Jeonwong Joe, se titula *Between Opera and Cinema*²¹ y está dividido en once artículos escritos por diferentes autores. La temática es variada y, al igual que la publicación anterior, abarca todas las épocas de la historia del cine. Adjunta una importante documentación y aporta unas conclusiones, en artículo independiente, de gran interés.

El tercero se titula *When Opera Meets Film*,²² de Marcia J. Citron. Consta de tres partes principales, subdivididas a su vez en dos capítulos cada una. Los temas que trata parten de la trilogía Estilo-Subjetividad-Deseo y estudian diferentes modelos de utilización, tanto desde el enfoque del director, desde el de la propia música, o desde el contenido narrativo de la película analizada. Después se añade un epílogo y los correspondientes apéndices con notas, bibliografía, filmografía y videografía.

¹⁸ ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

¹⁹ Se trata de la película original de 1968 con la música de Jerry Goldsmith.

²⁰ JOE, Jeonwong. *Opera As Soundtrack*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2013.

²¹ JOE, Jeonwong – ROSE, Theresa. *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge, 2002.

²² CITRON, Marcia J. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Y, como complemento, en cuarto lugar indicamos dos libros que estudian este género musical en el cine. Se trata de las publicaciones tituladas *Opera on Film*,²³ de Richard Fawkes, que cubre un ámbito histórico general y *Opera on Screen*,²⁴ también de Marcia J. Citron, que se centra más en el estudio de obras operísticas específicas.

Otro trabajo relevante, que muestra un enfoque distinto y que se centra más en lo que representa el mundo de la interpretación musical en la pantalla es *Music, Performance, and the Realities of Film Shared Concert Experiences in Screen Fiction*,²⁵ de Ben Winters. Dividido en tres partes, aporta asimismo notables referencias históricas y bibliográficas.

A continuación, indicamos dos publicaciones que creemos de lectura imprescindible, aunque su temática general no trata exclusivamente de la utilización de la música clásica preexistente en el cine. Ambas son del compositor e investigador Michel Chion y se titulan: *La música en el cine*,²⁶ y *El sonido*.²⁷ En el primer libro se hace un extenso recorrido por la música cinematográfica y se da profusa información acerca de películas, directores y obras de compositores clásicos. El segundo, trata del sonido y su relación con las artes (música, cine, literatura...). También podemos encontrar extensa documentación sobre compositores clásicos de diferentes épocas, muchos de ellos contemporáneos, así como referencias a directores de cine, películas, escritores e interesante información sobre pensamientos estéticos y filosóficos.

Es destacable el capítulo titulado: *The New Romanticism: Hollywood Film Composition in the 1930s and 1940s* del libro *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*,²⁸ de Caryl Flinn, en donde se cita gran cantidad de compositores clásicos que han influido en el cine de esa época.

²³ FAWKES, Richard. *Opera on Film*. London: Duckworth, 2000.

²⁴ CITRON, Marcia J. *Opera on Screen*. New Haven: Yale University Press, 2000.

²⁵ WINTERS, Ben. *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. New York : Routledge, 2014.

²⁶ CHION, Michel – FRAU, Manuel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

²⁷ CHION, Michel - FOLCH González, Enrique. *El sonido: música, cine, literatura*. Barceona: Paidós, 1999.

²⁸ FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

Un libro de reciente publicación es: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*,²⁹ de James Eugene Wierzbicki. Consta de artículos escritos por diferentes autores. Creemos que es de gran interés debido a que da una amplia visión de los conceptos de diferentes cineastas (Bergman, Tarkovski, hermanos Coen, Kubrick...) a la hora de tratar los elementos sonoros y entre ellos, el uso de la música clásica.

Como publicación representativa del uso de la música de ballet en el cine, indicamos: *Dying Swans and Madmen Ballet, the Body, and Narrative Cinema*,³⁰ de Adrienne L. McLean. Se trata de un libro muy completo, con amplísima documentación, editado en 2008, en el que se realiza un amplio recorrido por este género a través de su uso en la historia cinematográfica.

Aportamos también, la información de una reciente tesis doctoral que lleva por título: *La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos*,³¹ de Yaiza Bermúdez Cubas.

Para finalizar, hemos de indicar la importancia de muchas publicaciones que tratan sobre la música en la etapa del cine mudo, época de gran hegemonía del uso de la música clásica. Estos escritos, centrados en una época diferente a la tratada en el presente trabajo los citamos en el apartado que viene a continuación.

B) En segundo lugar se muestran referentes sobre el uso de la música clásica preexistente encontrados en publicaciones que tratan principalmente de teoría e historia de la música cinematográfica.

Dentro de este apartado hay que puntualizar que estas indicaciones informativas tienen un carácter pasajero, no se analiza la música en profundidad y se utilizan sólo a manera de citas puntuales, no constituyendo por ello, escritos específicos que traten la temática exacta del presente trabajo. Por ello, y dado su carácter referencial secundario, mostramos una relación de estas principales publicaciones, sin adentrarnos

²⁹ WIERZBICKI, James Eugene. *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. New York: Routledge, 2012.

³⁰ MCLEAN, Adrienne L. *Dying Swans and Madmen Ballet, the Body, and Narrative Cinema*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008.

³¹ BERMÚDEZ CUBAS, Yaiza. *La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos*. Barcelona: Universitat Ramon Llull. 2014.

a describir, a diferencia del apartado anterior, los contenidos de que constan. En todos ellos existen referencias a compositores clásicos y determinadas películas donde aparece su música.

- *Silent Film Sound*,³² de Rick Altman.
- *Images de la musique de cinema*,³³ de Gérard Blanchard.
- *Music and Cinema*,³⁴ de James Buhler, Caryl Flinn y David Neumeyer.
- *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*,³⁵ de Carlos Colón Perales, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega.
- *Film's Musical Moments*,³⁶ de Ian Conrich y Estella Tincknell.
- *A History of Film Music*,³⁷ de Mervin Cook.
- *The Hollywood Film Music Reader*,³⁸ de Mervin Cook.
- *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*,³⁹ de William Darby y Jack Dubois.
- *Soviet Film Music: An Historical Survey*,⁴⁰ de Tatiana Egorova, Tatiana Ganf y Natalia. A. Egunova.
- *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity*,⁴¹ de Andrew Ford.
- *Beyond the Soundtrack Representing Music in Cinema*,⁴² de Daniel Goldmark, Lawrence Kramer y Richard D. Leppert.

³² ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

³³ BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinéma*. Paris: Edilig, 1984.

³⁴ BUHLER, James - FLINN, Caryl - NEUMEYER, David. *Music and Cinema*. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.

³⁵ COLÓN Perales, Carlos - INFANTE DEL ROSAL, Fernando - LOMBARDO ORTEGA Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

³⁶ CONRICH Ian - TINCKNELL, Estella. *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

³⁷ COOK, Mervin. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.

³⁸ COOK, Mervin. *The Hollywood Film Music Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

³⁹ DARBY, William - DU BOIS, Jack. *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1990.

⁴⁰ EGOROVA, Tatiana K. - GANF, Tatiana A. - EGUNOVA, Natalia. A. *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Australia: Harwood Academic Pub, 1997.

⁴¹ FORD, Andrew. *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity*. Collingwood, Vic: Black Inc, 2010.

⁴² GOLDMARK, Daniel - KRAMER, Lawrence - Leppert Richard D. *Beyond the Soundtrack Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007.

- *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*,⁴³ de Daniel Goldmark.
- *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity Vs. Fantasy*,⁴⁴ de John Haines.
- *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*,⁴⁵ de Philip Hayward.
- *Melodramatic Voices Understanding Music Drama*,⁴⁶ de Sarah Hibberd.
- *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*,⁴⁷ de Roger Hillman.
- *Celluloid Symphonies Texts and Contexts in Film Music History*,⁴⁸ de Julie Hubbard.
- *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*,⁴⁹ de Kathryn Marie Kalinak.
- *Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946-59*,⁵⁰ de Hans Keller y Christopher Wintle.
- *La música en el cine*,⁵¹ de Rusell Lack.
- *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*,⁵² de Heather Laing.
- *Film Music*,⁵³ de Peter Larsen y John Irons.
- *Film Music: from Violins to Video*,⁵⁴ de James Limbacher.
- *Siren City Sound and Source Music in Classic American Noir*,⁵⁵ de Robert Miklitsch.
- *Music for the Movies*,⁵⁶ de Tony Thomas.
- *Film Music*,⁵⁷ de Miguel Mera y David Burnand.

⁴³ GOLDMARK, Daniel. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press, 2005.

⁴⁴ HAINES, John. *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity Vs. Fantasy*. Routledge. New York. 2014.

⁴⁵ HAYWARD, Philip. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. London: Equinox, 2009.

⁴⁶ HIBBERD, Sarah. *Melodramatic Voices Understanding Music Drama*. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

⁴⁷ HILLMAN, Roger. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

⁴⁸ HUBBERT, Julie. *Celluloid Symphonies Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2011.

⁴⁹ KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

⁵⁰ KELLER, Hans – WINTLE, Christopher. *Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946-59*. London: Plumbago, 2006.

⁵¹ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.

⁵² LAING, Heather. *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2007.

⁵³ LARSEN, Peter – IRONS, John. *Film Music*. London: Reaktion, 2007.

⁵⁴ LIMBACHER, James L. *Film Music: from Violins to Video*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1974.

⁵⁵ MIKLITSCH, Robert. *Siren City Sound and Source Music in Classic American Noir*. Piscataway: Rutgers University Press, 2011.

⁵⁶ THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. South Brunswick: A.S. Barnes, 1973.

⁵⁷ MERA, Miguel - BURNAND, David. *European Film Music*. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

- *History in the Media Film and Television*,⁵⁸ de Robert Niemi.
- *Music in Film: Soundtracks and Synergy*,⁵⁹ de Pauline Reay.
- *La música en el cine*,⁶⁰ de Jaume Radigales y Magda Polo Pujadas.
- *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*,⁶¹ de Constantine Santas.
- *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*,⁶² de Michael Slowik.
- *The Sounds of Silent Films: New Perspectives on History, Theory and Practice*,⁶³ de Claus Tieber y Anna K. Windisch.
- *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*,⁶⁴ de Pamela Robertson Wojcik y Arthur Knight.
- *Film Music: A History*,⁶⁵ de James Eugene Wierzbicki.

C) En tercer lugar indicamos algunas publicaciones, del gran número existente, que tratan sobre compositores cinematográficos. Es importante aclarar que aquí sólo citamos ejemplos de algunas de ellas, dentro de unos modelos que nos sirven de referencia.

1) COMPOSITORES QUE HAN ESCRITO MÚSICA DE CONCIERTO PREEXISTENTE Y MÚSICA DE CINE ORIGINAL:

- *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity between Two Genres of Drama Analysed in Works by, 1897-1957*,⁶⁶ de Adrianus Jacobus van der Lek. Es un estudio

⁵⁸ NIEMI, Robert. *History in the Media Film and Television*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, 2006.

⁵⁹ REAY, Pauline. *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower, 2004.

⁶⁰ RADIGALES, Jaume - POLO PUJADAS, Magda. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008.

⁶¹ SANTAS, Constantine. *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*. Chicago: Burnham Publishers, 2001.

⁶² SLOWIK, Michael. *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. New York : Columbia University Press. 2014.

⁶³ TIEBER, Claus – WINDISCH, Anna K. *The Sounds of Silent Films: New Perspectives on History, Theory and Practice*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.

⁶⁴ WOJCIK, Pamela Robertson - KNIGHT, Arthur. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press, 2002.

⁶⁵ WIERZBICKI, James Eugene. *Film Music A History*. New York: Routledge, 2009.

⁶⁶ LEK, Robbert Adrianus Jacobus van der. *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erick Wolfgang Korngold, 1897-1957*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

que relaciona la música diegética de Erick Wolfgang Korngold en un marco comparativo de su música operística con la cinematográfica.

- *William Walton: Muse of Fire*,⁶⁷ de Stephen Lloyd. Analiza la música escrita por el compositor para los diferentes medios.

2) COMPOSITORES QUE HAN ESCRITO EXCLUSIVAMENTE MÚSICA DE CONCIERTO PREEXISTENTE, PERO QUE APARECEN CITADOS DENTRO DEL TERRENO CINEMATOGRAFICO:

- *Beethoven in America*,⁶⁸ de Michael Broyles. En este libro se analiza la recepción de la obra de Beethoven en Estados Unidos, a nivel cultural, y en varias áreas entre las que se encuentra la cinematográfica.

- *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*,⁶⁹ de Nicholas Mathew y Benjamin Walton. Esta publicación consta de artículos escritos por diferentes autores. En el capítulo 15, de Richard Will, se hace referencia a películas donde se oye la música de estos compositores.

3) COMPOSITORES QUE HAN ESCRITO MÚSICA ORIGINAL CINEMATOGRAFICA, PERO EN LAS QUE SE CITA A OTROS COMPOSITORES CLÁSICOS CUYA MÚSICA SE HA UTILIZADO POSTERIORMENTE EN LAS PELÍCULAS:

- *Overtones and Undertones: Reading Film Music*,⁷⁰ de Royal S. Brown. Dividido en diversos capítulos que tratan de las interacciones de la música dentro del discurso cinematográfico, hay que centrarse en el segundo donde se estudia la acción/interacción de la música clásica donde se da una exhaustiva información al respecto, con citaciones de ejemplos de muchos autores y películas.

⁶⁷ LLOYD, Stephen. *William Walton: Muse of Fire*. Rochester, NY: Boydell Press, 2001.

⁶⁸ BROYLES, Michael. *Beethoven in America*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

⁶⁹ MATHEW, Nicholas - WALTON, Benjamin. *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. New York : Cambridge University Press, 2013.

⁷⁰ BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley, California: Univ. of California Press, 1994.

- *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*,⁷¹ de Laurence E. Macdonald. Si bien el libro trata principalmente de los compositores cinematográficos, se puede ver a través de su lectura la gran documentación que se aporta sobre ejemplos de música clásica preexistente.

- *The Encyclopedia of Film Composers*,⁷² de Thomas Hishack. Publicación que da, también, una amplia información sobre compositores de música original y en donde se citan muchos ejemplos de obras de compositores clásicos que aparecen en el cine.

4) COMPOSITORES QUE HAN ESCRITO EXCLUSIVAMENTE MÚSICA DE CONCIERTO UTILIZADA POSTERIORMENTE COMO MÚSICA PREEXISTENTE A NIVEL CINEMATOGRAFICO:

Citamos este apartado para dar coherencia a la búsqueda realizada en este estado de la cuestión, aunque debemos aclarar que estos datos son meramente informativos, ya que su contenido excede la temática propuesta y es propia de estudios exclusivamente musicales que no tengan relación alguna con el área cinematográfica. Aportamos, sin embargo, alguna información bibliográfica, de carácter excepcional, en la que se implican los contenidos propios de los estudios de la música clásica con los de la imagen.

PUBLICACIONES DE CARÁCTER TÉCNICO

Al ser música preexistente, su estudio específico es propio del área de composición y análisis musical. Como referencia, citamos las siguientes:

- Aquéllas que analizan los recursos creativos específicos de un compositor concreto, como por ejemplo *Béla Bartók: An Analysis of His Music*,⁷³ de Ernő Lendvai.

⁷¹ MACDONALD, Laurence E. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Lansam, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2013.

⁷² HISHACK, Thomas S. *The Encyclopedia of Film Composers*. London : Rowman & Littlefield, 2015.

⁷³ LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill, 1971.

- Las que estudian la técnica concreta de diversos compositores, generalmente con la afinidad de pertenecer a la misma época, como por ejemplo *Técnicas compositivas del siglo XX*,⁷⁴ de Gotzon Aulestia.

- Y por otro lado, todas aquéllas que realizan un análisis comparativo de un recurso técnico usado por compositores de diversas épocas, tal y como sucede en la publicación *The Shaping Forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, Form*,⁷⁵ de Ernst Toch.

PUBLICACIONES DE CARÁCTER BIOGRÁFICO

A nivel musical existen multitud de publicaciones al respecto, como por ejemplo: *Wolfgang Amadeus Mozart: a biography*,⁷⁶ de Piero Melograni y Lydia G. Cochrane. Este formato es amplísimo y lo podemos encontrar en el caso de muchísimos compositores. Sin embargo hay un modelo de referencia biográfico, exclusivamente relacionado con la cinematografía, en *Composers in the Movies Studies in Musical Biography*,⁷⁷ de John C. Tibbetts, que cuenta en sus contenidos con amplísima información sobre películas que tratan sobre la vida de compositores clásicos.

PUBLICACIONES DE CARÁCTER HISTÓRICO

Como referente musical indicamos un modelo característico como *Historia de la música en 6 bloques*,⁷⁸ de Roberto Lucio Pajares Alonso, que estudia la música desde diversos enfoques (histórico, instrumental, estético...).

A nivel cinematográfico, y como hemos indicado en el apartado 2, aparecen muchas citas en los trabajos que tratan sobre la historia de la música cinematográfica. Existen, no obstante, algunos ejemplos aislados que tratan sobre el uso cinematográfico de una obra en concreto, como es el caso de: *Marching to the Canon: The Life of*

⁷⁴ AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX. Vol. 1*. Madrid: Alpuerto, 1998.

⁷⁵ TOCH, Ernst. *The Shaping Forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, Form*. New York: Dover Publications, 1977.

⁷⁶ MELOGRANI, Piero - COCHRANE Lydia G. *Wolfgang Amadeus Mozart: a biography*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

⁷⁷ TIBBETTS, John C. *Composers in the Movies Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press, 2005.

⁷⁸ PAJARES ALONSO, Roberto Lucio. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Aebius, 2010.

Schubert's Marche Militaire,⁷⁹ de Scott Messing, que informa sobre el uso de la famosa pieza en muchos ámbitos, entre ellos su uso histórico en diversas películas.

ANTOLOGÍAS

Apuntamos como ejemplos, *Antología de la música del siglo XX*,⁸⁰ de Robert P. Morgan y Patricia Sojo; *Norton Anthology of Western Music*,⁸¹ de Claude V. Palisca, et al.; y también su versión con audio y partituras de los ejemplos, titulada *Norton Recorded Anthology of Western Music*,⁸² de Donald Jay Grout y J. Peter Burkholder ; así como la publicación *The Penguin Companion to Classical Music*,⁸³ de Paul Griffiths.

DICCIONARIOS

Ponemos como referente imprescindible, la publicación *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,⁸⁴ de Stanley Sadie y George Grove. También otras publicaciones, como *The Cambridge Music Guide*,⁸⁵ de Stanley Sadie y Alison Latham o *The Oxford Dictionary of Music*,⁸⁶ de Michael Kennedy y Joyce Bourne Kennedy.

PARTITURAS

Aparte de todas las editoriales en las que se encuentran publicadas las obras de los compositores correspondientes, indicamos como referencia el proyecto IMSLP,⁸⁷ conocido también como *Petrucci Music Library* y que constituye el principal punto de acceso a partituras gratuitas de música clásica en internet.

⁷⁹ MESSING, Scott. *Marching to the Canon: The Life of Schubert's Marche Militaire*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014.

⁸⁰ MORGAN, Robert P. – SOJO, Patricia. *Antología de la música del siglo XX*. Torrejón de Ardoz Madrid: Akal, 1998.

⁸¹ PALISCA, Claude V., et al. *Norton anthology of western music*. New York: W.W. Norton, 2001.

⁸² GROUT, Donald Jay - BURKHOLDER, J. Peter. *Norton recorded anthology of western music*. Hong Kong: Naxos, 2010.

⁸³ GRIFFITHS, Paul. *The Penguin Companion to Classical Music*. New York, N.Y.: Penguin Group, 2005.

⁸⁴ SADIE, Stanley - GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

⁸⁵ SADIE, Stanley – LATHAM, Alison. *The Cambridge Music Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

⁸⁶ KENNEDY, Michael – KENNEDY, Joyce Bourne. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

⁸⁷ Petrucci Music Library. IMSLP, Petrucci Music Library. Project Petrucci LLC, 2006. <http://imslp.org/wiki/Main_Page>.

Una publicación característica por sus contenidos es la de *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists*,⁸⁸ de Ernő Rapée, en la que se incluyen fragmentos de partituras clásicas que se interpretaban, organizadas en “cue sheets”,⁸⁹ en películas de cine mudo. Cada una de las piezas viene indicada dentro de la correspondiente situación narrativa que puede aparecer en una película.

GRABACIONES EN AUDIO

En este caso, la información se encuentra, por un lado, en las versiones citadas en los créditos de las películas (generalmente los finales) o bien adjuntas dentro de sus bandas sonoras originales (BSO⁹⁰, BOF⁹¹, OST,⁹² etc.). Éstas, se encuentran editadas de manera exclusiva para cada película, como en el caso de *Shutter Island*,⁹³ cuya banda sonora musical contiene música clásica de muchos compositores del siglo XX y XXI. También se pueden encontrar en recopilaciones de temas clásicos que aparecen en diferentes films, al estilo de *Música clásica en el cine*,⁹⁴ o *Mr. Holland's Guide to Classical Music*.⁹⁵

PELÍCULAS

Ese es el caso del visionado del film específico,⁹⁶ que nos da información directa o indirecta sobre la música utilizada. La información directa es aquella que se explica en la propia película, como por ejemplo en *Immortal Beloved*,⁹⁷ que narra la vida de Beethoven y nos aporta datos históricos, musicales y biográficos sobre el compositor. Otro caso es el la película *Philadelphia*,⁹⁸ en la que el personaje principal explica en una escena cada pasaje de la música que se está escuchando (ópera, autor, momento

⁸⁸ RAPEE, Erno. *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists; a Rapid Reference Collection of Selected Pieces, Adapted to 52 Moods and Situations*. New York: Arno Press, 1970.

⁸⁹ Bloques musicales.

⁹⁰ Banda sonora original. (Español)

⁹¹ Bande originale du film. (Francés)

⁹² Original Soundtrack. (Inglés)

⁹³ *Shutter Island. Music from the Motion Picture*. Burbank, CA: Rhino, 2010.

⁹⁴ *Música clásica en el cine*. Londres: Decca Record Company, 1994.

⁹⁵ SOLTI, Georg. *Mr. Holland's Guide to Classical Music*. London, England: London, 1996.

⁹⁶ En cualquiera de sus soportes (bobina, vhs, dvd...)

⁹⁷ ROSE, Bernard. Et al. *Immortal beloved*. 2000.

⁹⁸ Nyswaner, Ron, Et al. *Philadelphia*. 1997.

específico de la acción y texto correspondiente).⁹⁹ Por lo contrario, la información indirecta es toda aquella que sólo aparece indicada en títulos de crédito o que se incluye dentro de la banda sonora del film (obra, compositor, intérpretes, editorial, sello discográfico).¹⁰⁰

5) COMPOSITORES QUE HAN ESCRITO PRINCIPALMENTE MÚSICA CINEMATOGRAFICA:

PUBLICACIONES DE CARÁCTER TÉCNICO QUE ANALIZAN LA MÚSICA DE DIVERSOS COMPOSITORES

- *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*,¹⁰¹ de George Burt. Centrado en el estudio de pasajes de películas con la música original de estos compositores. Interesante es el análisis técnico musical y narrativo de las partituras que se incluyen.

- *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*,¹⁰² de Fred Karlin y Rayburn Wright. Constituye el principal referente actual de estudio de la música original de cine contemporáneo. Con gran cantidad de ejemplos en partitura y en los que se cita a una gran variedad de compositores actuales.

PUBLICACIONES DE CARÁCTER TÉCNICO DE TIPO MONOGRÁFICO

1) Unas, se centran en los recursos musicales utilizados por el compositor:

- *Música para la imagen: la influencia secreta*,¹⁰³ de José Nieto. Libro escrito por el propio compositor en el que explica, entre otros temas, su técnica cinematográfica.

- *Morricone, la musica, il cinema*,¹⁰⁴ de Sergio Miceli, en la que se estudia el pensamiento y la técnica del compositor italiano, con profusión de ejemplos de sus

⁹⁹ Tal y como se analiza dentro del presente trabajo en el apartado *diégesis explicada*.

¹⁰⁰ Este es el caso más habitual en el cine.

¹⁰¹ BURT, George. *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

¹⁰² KARLIN, Fred - WRIGHT, Rayburn. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer Books, 1990.

¹⁰³ NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.

¹⁰⁴ MICELI, Sergio. *Morricone, la musica, il cinema*. Modena: Mucchi, 1994.

partituras. Este autor, ha publicado recientemente otro libro sobre el mismo compositor, quién colabora activamente en la parte escrita mostrando los principales rudimentos compositivos para crear y analizar la música para la imagen. Su título es *Composing for the cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*.¹⁰⁵

- *Sounds and Scores; A Practical Guide to Professional Orchestration*,¹⁰⁶ de Henry Mancini, que constituye un tratado de instrumentación y orquestación con los ejemplos exclusivos de las películas del compositor.

- *Music composition for film and television*,¹⁰⁷ de Lalo Schifrin con la colaboración de Jonathan Feist, en el que, al igual que la publicación anterior, es el propio compositor quién explica sus recursos técnicos por medio del análisis de sus partituras.

2) Otras, muestran el estudio específico de la música de una saga:

- *Nino Rota's The Godfather Trilogy: A Film Score Guide*,¹⁰⁸ de Franco Sciannameo, en el que se hace un recorrido por temas musicales del compositor usados en diversas películas y el estudio específico de los motivos que aparecen en la trilogía.

- *Dracula : un mito en el cine/música para un vampiro: triángulo analítico formado por la música de James Bernard, John Williams y Wojciech Kilar*,¹⁰⁹ de Paco Viciano y Salvador Ángel.

3) Finalmente, existen otras publicaciones que tratan el análisis de una película en concreto:

- *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*,¹¹⁰ de Kate Daubney,

¹⁰⁵ MORRICONE, Ennio - Miceli, Sergio - Anderson, Gillian B. *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*, 2013.

¹⁰⁶ MANCINI, Henry. *Sounds and Scores; A Practical Guide to Professional Orchestration*. [Place of publication not identified]: Northridge Music, 1973.

¹⁰⁷ SCHIFRIN, Lalo, - FEIST, Jonathan. *Music composition for film and television*. Boston, MA : Berklee Press, Milwaukee, Wisconsin : Distributed by Hal Leonard, 2011.

¹⁰⁸ SCIANNAMEO, Franco. *Nino Rota's The Godfather Trilogy: A Film Score Guide*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2010.

¹⁰⁹ VICIANO, Paco – ÁNGEL, Salvador. *Dracula : un mito en el cine/música para un vampiro : triángulo analítico formado por la música de James Bernard, John Williams y Wojciech Kilar*. Figueres: Staccato, 1996.

¹¹⁰ DAUBNEY, Kate. *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.

- *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*,¹¹¹ de David Cooper, o *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*,¹¹² del mismo autor.

PUBLICACIONES DE CARÁCTER BIOGRÁFICO

1) Aquellas que tratan sobre un compositor específico:

- *John Williams: vida y obra*,¹¹³ de Andrés Valverde Amador, que, como indica su título trata sobre la biografía y obra musical del compositor norteamericano.

- *Ennio Morricone: música, cine e historia*,¹¹⁴ de Javier Rodríguez Fraile, que versa sobre la filmografía del compositor italiano, con un capítulo dedicado a análisis temáticos de algunas de sus películas.

2) Las que constan de una serie de entrevistas a diferentes compositores:

- *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*,¹¹⁵ de Joan Padrol, Tal y como dice el título, se trata de una serie de entrevistas realizadas por el autor a diversos compositores cinematográficos.

- *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*,¹¹⁶ de Roberto Cueto. Sigue el modelo de la publicación anterior, en este caso centrada exclusivamente en compositores españoles.

- *Inside Film Music: Composers Speak*,¹¹⁷ de Christian Desjardins. Dentro de la misma línea, en este caso los entrevistados son compositores del cine norteamericano.

¹¹¹ COOPER, David. *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2005.

¹¹² COOPER, David. *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.

¹¹³ VALVERDE AMADOR, Andrés. *John Williams: vida y obra*. Córdoba: Berenice, 2013.

¹¹⁴ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 2001.

¹¹⁵ PADROL, Joan. *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.

¹¹⁶ CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*. Alcalá de Henares: ALCINE 33, 2003.

¹¹⁷ DESJARDINS, Christian. *Inside Film Music: Composers Speak*. Los Angeles: Silman-James Press, 2006.

D) En cuarto lugar indicamos diversas obras especializadas en la interpretación de la música de concierto con la imagen:

- *Music and Image in Concert: Using Images in the Instrumental Music Concert*,¹¹⁸ de Meghan Stevens.
- *Musique d'écran: l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*,¹¹⁹ de Emmanuelle Toulet y Christian Belaygue.
- *Musical Performance: A Philosophical Study*,¹²⁰ de Stanley Goldlovitch.
- *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*,¹²¹ de Ben Winters.
- *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*,¹²² de Thomas F. Cohen.
- *Film Rhythm After Sound: Technology, Music, and Performance*,¹²³ de Lea Jacobs.
- *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*,¹²⁴ de Jamie Sexton,
- *Movie Music, the Film Reader*,¹²⁵ de Kay Dickinson.

E) En quinto lugar citamos diversas publicaciones, como modelo de referencia de otras diferentes áreas que se encuentran dentro del ámbito cinematográfico.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO (MÚSICA E IMAGEN)

- *El lenguaje del cine*,¹²⁶ de Marcel Martin.
- *El cine, o, El hombre imaginario*,¹²⁷ de Edgar Morin.
- *¿Qué es el cine?*,¹²⁸ de André Bazin.

¹¹⁸ STEVENS, Meghan. *Music and Image in Concert: Using Images in the Instrumental Music Concert*. Sydney: Music and Media, 2009.

¹¹⁹ TOULET, Emmanuelle - BELAYGUE, Christian. *Musique d'écran: l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1994.

¹²⁰ GODLOVITCH, Stanley. *Musical Performance A Philosophical Study*. London: Routledge, 2002.

¹²¹ WINTERS, Ben. *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. New York: Routledge, 2014.

¹²² COHEN, Thomas F. *Playing to the Camera Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. London: Wallflower Press, 2012.

¹²³ JACOBS, Lea. *Film Rhythm After Sound: Technology, Music, and Performance*. Oakland, California : University of California Press, 2015.

¹²⁴ SEXTON, Jamie. *Music, Sound and Multimedia From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

¹²⁵ DICKINSON, Kay. *Movie Music, the Film Reader*. London: Routledge, 2003.

¹²⁶ MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996.

¹²⁷ MORIN, Edgar. *El cine, o, El hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

¹²⁸ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid, España : Rialp, 1966.

- *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*,¹²⁹ de Joaquim Romaguera.
- *Image, Music, Text*,¹³⁰ de Roland Barthes.
- *Cómo acercarse al cine*,¹³¹ de Leonardo García Tsao.
- *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*,¹³² de Alejandro Román.
- *Cinema Studies The Key Concepts*,¹³³ de Susan Hayward.
- *A Companion to Film Theory*,¹³⁴ de Toby Miller y Robert Stam.
- *L'univers filmique*,¹³⁵ de Etienne Souriau.
- *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*,¹³⁶ de Teresa Fraile Nieto.

ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

- *El cine y la música*,¹³⁷ de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler.
- *Movement As Meaning In Experimental Film*,¹³⁸ de Daniel Barnett.
- *Film Music and Everything Else! Music, Creativity and Culture As Seen by a Hollywood Film Composer*,¹³⁹ de Charles Bernstein.
- *Deleuze's Way Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*,¹⁴⁰ de Ronald Bogue.
- *New Takes in Film-Philosophy*,¹⁴¹ de Havi Carel y Greg Tuck.

¹²⁹ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones De la Torre, 1999.

¹³⁰ BARTHES, Roland - HEATH, Stephen. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

¹³¹ GARCÍA TSAO, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

¹³² ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

¹³³ HAYWARD, Susan. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

¹³⁴ MILLER, Toby – STAM, Robert. *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 2004.

¹³⁵ SOURIAU, Etienne – AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

¹³⁶ FRAILE NIETO, Teresa – VIÑUELA, Eduardo. *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

¹³⁷ ADORNO, Theodor W. - EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

¹³⁸ BARNETT, Daniel. *Movement As Meaning In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

¹³⁹ BERNSTEIN, Charles. *Film Music and Everything Else! Music, Creativity and Culture As Seen by a Hollywood Film Composer*. Beverly Hills, Calif: Turnstyle Music, 2000.

¹⁴⁰ BOGUE, Ronald. *Deleuze's Way Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.

¹⁴¹ CAREL, Havi – TUCK, Greg. *New Takes in Film-Philosophy*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011.

- *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*,¹⁴² de Felicity Colman.
- *Music and Imagination*,¹⁴³ de Aaron Copland.
- *Film Music: Critical Approaches*,¹⁴⁴ de K.J. Donnelly.
- *Who Needs Classical Music?*,¹⁴⁵ de Julian Johnson.
- *Hearing Film Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*,¹⁴⁶ de Anahid Kassabian.
- *The Philosophy & Aesthetics of Music*,¹⁴⁷ de Edward A. Lippman.
- *The Routledge Companion to Philosophy and Film*,¹⁴⁸ de Paisley Livingston y Carl R. Plantinga.
- *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*,¹⁴⁹ de David Neumeyer y James Buhler.
- *Film Music: A Neglected Art : a Critical Study of Music in Films*,¹⁵⁰ de Roy M. Prendergast.
- *Music & Meaning*,¹⁵¹ de Jenefer Robinson.
- *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*,¹⁵² de Timothy E. Scheurer.

¹⁴² COLMAN, Felicity. *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montréal: McGill-Queen's University Press, Beaconsfield, Quebec : Canadian Electronic Library, 2014.

¹⁴³ COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

¹⁴⁴ DONNELLY, K. J. *Film Music: Critical Approaches*. New York: Continuum, 2001.

¹⁴⁵ JOHNSON, Julian. *Who Needs Classical Music?* Cultural Choice and Musical Value. Oxford: Oxford University Press, 2002.

¹⁴⁶ KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

¹⁴⁷ LIPPMAN, Edward A. *The Philosophy & Aesthetics of Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

¹⁴⁸ LIVINGSTON, Paisley – PLANTINGA, Carl R.. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, 2009.

¹⁴⁹ NEUMEYER, David - BUHLER, James. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

¹⁵⁰ PRENDERGAST, Roy M. *Film Music: A Neglected Art: a Critical Study of Music in Films*. New York: W.W. Norton, 1992.

¹⁵¹ ROBINSON, Jenefer. *Music & Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

¹⁵² SCHEURER, Timothy E. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2008.

NARRATOLOGÍA (MÚSICA E IMAGEN)

- *Poética*,¹⁵³ de Aristóteles.
- *La narración en el cine de ficción*,¹⁵⁴ de David Bordwell.
- *The Cognitive Semiotics of Film*,¹⁵⁵ de Warren Buckland.
- *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*,¹⁵⁶ de Juan Roque Chattah.
- *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*,¹⁵⁷ de Marilyn Fabe.
- *An Introduction to Narratology*,¹⁵⁸ de Monika Fludernik.
- *El relato cinematográfico: cine y narratología*,¹⁵⁹ de André Gaudreault.
- *Nuevo discurso del relato*,¹⁶⁰ de Gérard Genette.
- *Unheard Melodies: Narrative Film Music*,¹⁶¹ de Claudia Gorbman.
- *Point of View, Perspective, and Focalization Modeling Mediation in Narrative*,¹⁶² de Peter Hühn, Wolf Schmid y Jörg Schönert.
- *Classical Music and Postmodern Knowledge*,¹⁶³ de Lawrence Kramer.
- *A Companion to Narrative Theory*,¹⁶⁴ de James Phelan y Peter J. Rabinowitz.
- *La república, o, el estado*,¹⁶⁵ de Platón.
- *A Dictionary of Narratology*,¹⁶⁶ de Gerald Prince.

¹⁵³ ARISTOTELES - MARTIR RIZO, Juan Pablo – NEWELS, Margarete. *Poetica de Aristóteles traducida de latín: ilustrada y comentada*. Köln: Westdt. Verl, 1965.

¹⁵⁴ BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

¹⁵⁵ BUCKLAND, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

¹⁵⁶ CHATTAH, Juan Roque. *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*. 2006.

¹⁵⁷ FABE, Marilyn. *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley: University of California Press, 2004.

¹⁵⁸ FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

¹⁵⁹ GAUDREAU, André. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

¹⁶⁰ GENETTE, Gérard - RODRÍGUEZ TAPIA, Marisa. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁶¹ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Pub, 1987.

¹⁶² HÜHN, Peter - SCHMID, Wolf - SCHÖNERT, Jörg. *Point of View, Perspective, and Focalization Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

¹⁶³ KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

¹⁶⁴ PHELAN, James – RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

¹⁶⁵ PLATO - DE AZCÁRATE, Patricio - GARCÍA GUAL, Carlos. *La república, o, El estado*. Madrid: EDAF, 1981.

¹⁶⁶ PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

ANÁLISIS CINEMATográfico (MÚSICA E IMAGEN)

1) PUBLICACIONES QUE ANALIZAN LA MÚSICA DE UNA PELÍCULA:

- *Eyes wide shut*,¹⁶⁷ de Michel Chion.
- *The Thin Red Line*,¹⁶⁸ de Michel Chion.
- *Kubrick's Cinema Odyssey*,¹⁶⁹ de Michel Chion.

2) PUBLICACIONES QUE ANALIZAN EL TRATAMIENTO GENERAL DE LA MÚSICA CINEMATográfica:

- *Off Key: When Film and Music Won't Work Together*,¹⁷⁰ de Kay Dickinson.
- *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*,¹⁷¹ de Sergio Miceli, Marco Alunno y Braunwin Sheldrick.
- *The Visual Music Film*,¹⁷² de Aimee Mollaghan.
- *On Film. Thinking in Action*,¹⁷³ de Stephen Mulhall.
- *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual*,¹⁷⁴ de Alejandro Román. (et al.)
- *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*,¹⁷⁵ de Peter Rothbart,
- *Deleuze and Film Music Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*,¹⁷⁶ de Gregg Redner.
- *Música de cine: una ilusión óptica: método de análisis y creación de bandas sonoras*,¹⁷⁷ de Conrado Xalabarder.

¹⁶⁷ CHION, Michel. *Eyes wide shut*. London: BFI Pub, 2002.

¹⁶⁸ CHION, Michel. *The Thin Red Line*. London: BFI, 2004.

¹⁶⁹ CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.

¹⁷⁰ DICKINSON, Kay. *Off Key When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

¹⁷¹ MICELI, Sergio - ALUNNO Marco - SHELDRICK, Braunwin. *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*. Milano: Ricordi, 2013.

¹⁷² MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015.

¹⁷³ MULHALL, Stephen. *On Film. Thinking in Action*. Taylor & Francis, 2008.

¹⁷⁴ ROMÁN, Alejandro, (et al.). *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid: Visión Libros, 2014.

¹⁷⁵ ROTHBART, Peter. *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013.

¹⁷⁶ REDNER, Gregg. *Deleuze and Film Music Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*. Bristol, UK: Intellect, 2011.

¹⁷⁷ XALABARDER, Conrado. *Música de cine: una ilusión óptica : método de análisis y creación de bandas sonoras*. Buenos Aires: Libros en red, 2006.

SONIDO CINEMATOGRAFICO (VOZ, MÚSICA Y EFECTOS SONOROS)

- *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds. The Sound of Music*,¹⁷⁸ de James W. Beauchamp.
- *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*,¹⁷⁹ de Michel Chion.
- *Film, a sound art*,¹⁸⁰ de Michel Chion.
- *La voz en el cine*,¹⁸¹ de Michel Chion.
- *El Arte de los sonidos fijados*,¹⁸² de Michel Chion.
- *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*,¹⁸³ de Graeme Harper.
- *Shaping Sound in the Studio and Beyond Audio Aesthetics and Technology*,¹⁸⁴ de Gary Gottlieb.
- *Overhearing Film Dialogue*,¹⁸⁵ de Sarah Kozloff.
- *Sound Technology and the American Cinema Perception, Representation, Modernity*,¹⁸⁶ de James Lastra.
- *El sonido en el cine: imagen y sonido: un matrimonio de convivencia: puesta en escena / sonorización*,¹⁸⁷ de Laurent Julier.
- *Silence, Music, Silent Music*,¹⁸⁸ de Nicky Losseff y Jennifer R. Doctor.
- *Eisenstein on the Audiovisual The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*,¹⁸⁹ de Robert Robertson.

¹⁷⁸ BEAUCHAMP, James W. *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds The Sound of Music*. New York: Springer, 2007.

¹⁷⁹ CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

¹⁸⁰ CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

¹⁸¹ CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

¹⁸² CHION, Michel. *El Arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes, 2001.

¹⁸³ HARPER, Graeme. *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*. New York: Continuum, 2009.

¹⁸⁴ GOTTLIEB, Gary. *Shaping Sound in the Studio and Beyond Audio Aesthetics and Technology*. Boston: Thomson Course Technology, 2007.

¹⁸⁵ KOZLOFF, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

¹⁸⁶ LASTRA, James. *Sound Technology and the American Cinema Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2000.

¹⁸⁷ JULIER, Laurent - RODRÍGUEZ, Antonio Francisco. *El sonido en el cine: imagen y sonido : un matrimonio de convivencia : puesta en escena / sonorización / la revolución digital*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

¹⁸⁸ LOSSEFF, Nicky – DOCTOR, Jennifer R. *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2007.

¹⁸⁹ ROBERTSON, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London: Tauris Academic Studies, 2009

F) En sexto lugar, proponemos algunas publicaciones que sirven como referentes de directores que han utilizado, de forma relevante, la música clásica preexistente en sus películas.

En este apartado indicamos, tanto estudios realizados sobre cineastas cuyas películas corresponden a la etapa anterior a 1990 y que sirven sólo a nivel referencial general, como a otros cuyas obras se encuentran realizadas a partir de esa fecha, y cuyos ejemplos constituyen parte del objeto de investigación del presente trabajo.

- Sobre el director Jean-Luc Godard, citamos las siguientes publicaciones: *The legacies of Jean-Luc Godard*,¹⁹⁰ de Nicole Côté; *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*,¹⁹¹ de David Sterrit; *Late Godard and the Possibilities of Cinema*,¹⁹² de Daniel Morgan; y la más reciente y actualizada, titulada *A Companion to Jean-Luc Godard*,¹⁹³ de Tom Conley, T. Jefferson Kline y Nicki Averill.

- De Michel Chion, indicamos dos trabajos que tratan sobre dos directores importantes englobados dentro del denominado cine de autor, como son *David Lynch*,¹⁹⁴ y *Andrei Tarkovski*.¹⁹⁵

- Como obras de referencia que tratan sobre el director Werner Herzog, citamos *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*,¹⁹⁶ de Timothy Corrigan, y *A Companion to Werner Herzog*,¹⁹⁷ de Brad Prager.

¹⁹⁰ CÔTÉ, Nicole - MORREY Douglas,- STOJANOVA, Christina. *The legacies of Jean-Luc Godard*. 2014.

¹⁹¹ STERRIT, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. New York: Cambridge University Press, 1999.

¹⁹² MORGAN, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. University of California Press, 2012.

¹⁹³ CONLEY, Tom - KLINE, T. Jefferson - AVERILL, Nicki. *A Companion to Jean-Luc Godard*. West Sussex, England : Wiley-Blackwell, 2014.

¹⁹⁴ CHION, Michel - JULIAN, Robert. *David Lynch*. London: BFI Pub, 1995.

¹⁹⁵ CHION, Michel - *Andrei Tarkovski*. Madrid: El País, 2008.

¹⁹⁶ CORRIGAN, Timothy. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Methuen, 1986.

¹⁹⁷ PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Oxford: Wiley Blackwell, West Sussex, England : Wiley-Blackwell, 2012.

- Existen un gran número de publicaciones sobre el cineasta Stanley Kubrick, cuyas películas han sido analizadas por muchísimos autores. Entre ellas indicamos *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*,¹⁹⁸ de Christine Lee Gengaro; *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*,¹⁹⁹ de Kate McQuiston; y *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*,²⁰⁰ de Gary Don Rhodes.
- Importante, es citar algunos escritos dedicados a uno de los principales directores actuales que han incluido música clásica preexistente en sus películas, como es el caso de Woody Allen. Como ejemplos tenemos *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*,²⁰¹ de Adam Harvey; y la reciente publicación, *A Companion to Woody Allen*,²⁰² de Peter J. Bailey y Sam B. Girgus.
- También se han realizado muchos trabajos de investigación sobre Luchino Visconti. Aparte del ya citado de Victor Solanas, citamos otros como *Visconti e la música*,²⁰³ de Franco Manino, y *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*,²⁰⁴ de Cristina Gastel Chiarelli.
- Relativo a Ingmar Bergman, indicamos, aparte de la anteriormente citada investigación de Marcos Azzam Gómez, las publicaciones tituladas *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar*,²⁰⁵ de Alexis Luko, e *Ingmar Bergman The Life and Films of the Last Great European Director*,²⁰⁶ de Geoffrey Macnab.

¹⁹⁸ GENGARO, Christine Lee. *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013.

¹⁹⁹ MCQUISTON, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. New York : Oxford University Press, 2013.

²⁰⁰ RHODES, Gary Don. *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2008.

²⁰¹ HARVEY, Adam. *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2007.

²⁰² BAILEY, Peter J. – GIRGUS, Sam B. *A Companion to Woody Allen*. West Sussex, England: Wiley-Blackwel. 2013.

²⁰³ MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & LIM, 1994.

²⁰⁴ GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997.

²⁰⁵ LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. Hoboken: Taylor and Francis, 2015.

²⁰⁶ MACNAB, Geoffrey. *Ingmar Bergman The Life and Films of the Last Great European Director*. London: I.B. Tauris, 2009.

- Otro cineasta actual que ha utilizado magistralmente la música clásica es Martin Scorsese. Como referentes mostramos *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*,²⁰⁷ de Annette Wernblad y *A Companion to Martin Scorsese*,²⁰⁸ de Aaron Baker y Michael Brendan Baker.
- Dentro de los directores cinematográficos que se han denotado también por el amplio uso de música de concierto preexistente en su filmografía se encuentra Ken Russell. Una publicación representativa sobre su obra es *Ken Russell: A Guide to References and Resources*,²⁰⁹ de Diane Rosenfeldt.
- Otro autor relevante es Francis Ford Coppola. Un gran tratado sobre su obra se encuentra en *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*,²¹⁰ de James Welsh, Gene D. Phillips y Rodney Hill.
- Sobre Pier Paolo Pasolini, recomendamos *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*,²¹¹ de Giuseppe Magaletta.
- También creemos necesario adjuntar información sobre los hermanos Cohen, que aportan ejemplos muy interesantes dentro de sus películas. *The Coen Brothers: Interviews*,²¹² de Joel y Ethan Cohen, y William Rodney Allen, es un claro exponente de publicación en la que se reflejan los pensamientos estéticos de ambos cineastas.

G) Finalmente y en sexto lugar, citamos algunos títulos de tesis doctorales y artículos científicos relacionados con la música cinematográfica.

Aparte de las tesis doctorales indicadas en el apartado A, aportamos a continuación información sobre algunos trabajos de investigación que pueden servir de complemento a la información general presentada en el presente epígrafe del *estado de la cuestión*.

²⁰⁷ WERNBLAD, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2011.

²⁰⁸ BAKER, Aaron - BAKER, Michael Brendan. *A Companion to Martin Scorsese*. West Sussex, England : Wiley-Blackwell, 2015.

²⁰⁹ ROSENFELDT, Diane. *Ken Russell: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1978.

²¹⁰ WELSH, James M. – PHILLIPS, Gene D. – HILL, Rodney. *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

²¹¹ MAGALETTA, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: QuattroVenti, 1998.

²¹² COEN, Joel - COEN Ethan - RODNEY ALLEN, William. *The Coen Brothers: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

1) TESIS DOCTORALES

- *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*,²¹³ de Teresa Fraile Nieto.
- *Alban Berg's Film Music: Intentions and Extensions of the Film Music Interlude in the Opera Lulu*,²¹⁴ de Melissa Ursula Dawn Goldsmith.
- *Ton & Traum: A Critical Analysis of the Use of Sound Effects and Music in Contemporary Narrative Film*,²¹⁵ de Dennis C. Schweitzer,
- *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*,²¹⁶ de Gregg Pierce Redner.
- *Film and Music: An Overlooked synthesis*,²¹⁷ de Scott Reinhard Wiessinger.
- *Film Music and Film Genre*,²¹⁸ de Mark Brownrigg.
- *Functions of Dialogue Underscoring in American Feature Film*,²¹⁹ de David Allen Helvering.
- *The Effect of The Major and Minor Mode in Music as a Mood Induction Procedure*,²²⁰ de Michelle Hinn.
- *A Method of Advancing Film Sound Based on The Coen Brothers' Use of Sound and Their Mode of Production*,²²¹ de Randall Barnes.
- *Altered States, Altered Sounds: An investigation of how 'subjective states' are signified by the soundtrack in narrative fiction cinema*,²²² de Gilbert Gabriel.

²¹³ FRAILE NIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. (Tesis). Universidad de Salamanca. 2004.

²¹⁴ DAWN GOLDSMITH, Melissa Ursula. *Alban Berg's Film Music: Intentions and Extensions of the Film Music Interlude in the Opera Lulu*. (Tesis). Faculty of the Louisiana State University. The College of Music and Dramatic Arts. 2002.

²¹⁵ SCHWEITZER, Dennis C. *Ton & Traum: A critical analysis of the use of sound effects and music in contemporary narrative film*. (Tesis). College of Fine Arts of Ohio University. 2004.

²¹⁶ REDNER, Gregg Pierce. *Deleuze and Film Music: Building a methodological bridge between film theory and music* (Tesis) University of Exeter. 2009.

²¹⁷ WIESSINGER, Scott Reinhard. *Film and Music: An Overlooked synthesis*. (Tesis) Montana State University. Bozeman. Montana. 2009.

²¹⁸ BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. (Tesis) University of Stirling. 2003.

²¹⁹ HELVERING, David Allen. *Functions of Dialogue underscoring in american feature film*. (Tesis) University of Iowa. 2007.

²²⁰ HINN, Michelle. *The Effect of The Major and Minor Mode in Music as a Mood Induction Procedure* (Tesis) Faculty of the Virginia. Polytechnic Institute and State University . Blacksburg, Virginia. 1996.

²²¹ BARNES, Randall. *A Method of Advancing Film Sound Based on The Coen Brothers' Use of Sound and Their Mode of Production* (Tesis) Bournemouth University . 2005.

²²² GABRIEL, Gilbert. *Altered States, Altered Sounds: An investigation of how 'subjective states' are signified by the soundtrack in narrative fiction cinema*. (Tesis) Centre for Language and Communication Research Cardiff University. 2011.

- "*Carmen*", de la literatura a la imagen,²²³ de Salomé García Medrano.
- *Composing for the Red Screen: Sergei Prokofiev's Film Music*,²²⁴ de Kevin Michael Bartig.
- *From Concert to Film: The Transformation of George Gershwin's Music in The Film "An American in Paris"*,²²⁵ de Rachel Padilla.
- *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*,²²⁶ de Esther García Soriano.
- *Music, Eeros, and Thanatos in The Films of Buñuel, Dalí, Visconti, and Kubrick*,²²⁷ de Darrell Pinto.
- *Opera Functioning as Narrative in Films: Apocalypse Now - Godfather, Part III*,²²⁸ de Benal Tanrisever.
- *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and The Music of Hollywood*,²²⁹ de Frank Martin Lehman.
- *Seeing and Hearing Music. Combining Genres in Film Versions of Bach's Six Suites for Solo Cello*,²³⁰ de Simon Linn-Gerstein.
- *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*,²³¹ de Juan Roque Chattah.

²²³ MEDRANO GARCÍA. Salomé "*Carmen*", de la literatura a la imagen. (Tesis) Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. 1990.

²²⁴ BARTIG: Kevin Michael. *Composing for the Red Screen: Sergei Prokofiev's Film Music*. (Thesis). University of North Carolina at Chapel Hill. 2008.

²²⁵ PADILLA, Rachel. *From Concert to Film: The Transformation of George Gershwin's Music in The Film "An American in Paris"*. (Thesis). Faculty of the School of Music. University of Arizona. 2010.

²²⁶ GARCÍA SORIANO Esther. *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. (Tesis) Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Dpto. de Musicología. 2014.

²²⁷ PINTO Darrell. *Music, Eeros, and Thanatos in The Films of Buñuel, Dalí, Visconti, and Kubrick*. (Thesis) Georgetown University Washington, D.C. 2011.

²²⁸ TANRISEVER Benal. *Opera Functioning as Narrative in Films: Apocalypse Now - Godfather, Part III – Philadelphia*. (Thesis). Institute of Fine Arts of Bilkent University. 2001.

²²⁹ MARTIN LEHMAN, Frank. *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and The Music of Hollywood*. (Thesis). The Department of Music, Harvard University. Cambridge Massachusetts. 2012.

²³⁰ LINN-GERSTEIN Simon. *Seeing and Hearing Music. Combining Genres in Film Versions of Bach's Six Suites for Solo Cello*. (Thesis). Haverford College. Dept. of Music . 2009.

²³¹ CHATTAH, Juan Roque. *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*. (Thesis). College of Music . Florida State University. 2006.

2) ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

- *The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films*,²³² de Miriam Sheer.
- *Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática*,²³³ de Francisco José Cuadrado Méndez.
- *Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation*,²³⁴ de Karol Berger.
- *Experimental Music Semiotics*,²³⁵ de Morag Josephine Grant.
- *Pathétique Noir: Beethoven and The Man Who Wasn't There*,²³⁶ de Kristi A. Brown.
- *Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film*,²³⁷ de Kaire Maimets-Volt.
- *Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's Stalker*,²³⁸ de Tobias Pontara.
- *Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968)*,²³⁹ de Irena Paulus.
- *Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music*,²⁴⁰ de Julie McQuinn.
- *Recurring Dreams and Moving Images: The Cinematic Appropriation of Schumann's Op. 15, No. 7*,²⁴¹ de Jeremy Barbam.

²³² SHEER, Miriam. "The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films" en *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1, A. 2001.

²³³ CUADRADO MÉNDEZ, Francisco José. "Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática" en *Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* n°1. 2002.

²³⁴ BERGER, Karol.. "Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation" en *The Journal of Musicology*. 12, no. 4: 407-433. 1994.

²³⁵ GRANT, Morag Josephine. "Experimental Music Semiotics" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 2. 2003.

²³⁶ BROWN, Kristi A. "Pathétique Noir: Beethoven and The Man Who Wasn't There" en *University Illinois Press. Beethoven Forum*. vol.10 number 2. 2003.

²³⁷ MAIMETS-VOLT, Kaire. "Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film" en *Music and the Moving Image*, Vol. 6, No.1. 2013.

²³⁸ PONTARA, Tobias. "Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's Stalker" en *19th-Century Music*, Vol. 34, No. 3. 2011.

²³⁹ PAULUS, Irena. "Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968)" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 40, No. 1. 2009.

²⁴⁰ MCQUINN, JULIE. "Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music" en *American Music*, Vol. 27, No. 4. 2009.

²⁴¹ BARHAM, Jeremy. "Recurring Dreams and Moving Images: The Cinematic Appropriation of Schumann's Op. 15, No. 7" en *19th-Century Music*, Vol. 34, No. 3. 2011.

- *Playing in 'Toon: Walt Disney's "Fantasia" (1940) and the Imagineering of Classical Music*,²⁴² de Mark Clague.
- *Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise*,²⁴³ de Carlo Cenciarelli.
- *Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950*,²⁴⁴ de Gerard Dapena.
- *Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film*,²⁴⁵ de David Neumeyer.
- *Giuseppe Becces Musik zu "Richard Wagner - Eine Filmbiographie"*,²⁴⁶ de Christoph Henzel.
- *Film as Musicology: "Amadeus"*,²⁴⁷ de Robert L. Marshall.
- *Wagner und die Filmmusik*,²⁴⁸ de Christoph Henzel.
- *Cinematic Realism, Reflexivity and the American 'Madame Butterfly' Narratives*,²⁴⁹ de Anthony W. Sheppard.
- *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's "The Spider's Stratagem"*,²⁵⁰ de Deborah Crisp y Roger Hillman.
- *Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog*,²⁵¹ de Holly Rogers.
- *A Night at the Cinema: Zeffirelli's "Otello" and the Genre of Film-Opera*,²⁵² de Marcia J. Citron.

²⁴² CLAGUE, Mark. "Playing in 'Toon: Walt Disney's "Fantasia" (1940) and the Imagineering of Classical Music" en *American Music*, Vol. 22, No. 1 (Spring, 2004)

²⁴³ CENCIARELLI, Carlo. "Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise" en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 137, No. 1. 2012.

²⁴⁴ DAPENA, Gerard. "Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950" en *Music in Art* Vol. 27, No. 1/2. 2002.

²⁴⁵ NEUMEYER David "Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film" en *College Music Symposium*, Vol. 37. 1997.

²⁴⁶ HENZEL, Christoph. "Giuseppe Becces Musik zu 'Richard Wagner - Eine Filmbiographie' (1913)" en *Archiv für Musikwissenschaft*, 60. Jahrg., H. 2. 2003.

²⁴⁷ MARSHALL, Robert L. "Film as Musicology: 'Amadeus'" en *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 2. 1997.

²⁴⁸ HENZEL, Christoph. "Wagner und die Filmmusik" en *Acta Musicologica*, [Vol.] 76, [Fasc.] 1. 2004.

²⁴⁹ SHEPPARD, Anthony W. "Cinematic Realism, Reflexivity and the American 'Madame Butterfly' Narratives" en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17, No. 1. 2005.

²⁵⁰ CRISP, Deborah - HILLMAN, Roger. "Verdi and Schoenberg in Bertolucci's 'The Spider's Stratagem'" en *Music & Letters*, Vol. 82, No. 2. 2001.

²⁵¹ ROGERS, Holly. "Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog" en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 129, No. 1. 2004.

²⁵² CITRON, Marcia J. "A Night at the Cinema: Zeffirelli's 'Otello' and the Genre of Film-Opera" en *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4. 1994.

- *Operatic Style and Structure in Coppola's 'Godfather Trilogy'*,²⁵³ de Marcia J. Citron.
- *Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema*,²⁵⁴ de Rebecca Leydon.

²⁵³ CITRON, Marcia J. "Operatic Style and Structure in Coppola's 'Godfather Trilogy' " en *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 3. 2004.

²⁵⁴ LEYDON, Rebecca. "Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema" en *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2. 2001.

1.3 OBJETO Y DELIMITACIÓN DEL TRABAJO

El objeto de estudio del presente trabajo es *la utilización de la música clásica preexistente en el cine contemporáneo: 1990 – 2015*. Ello conlleva el tratamiento de los siguientes términos, tal y como aparecen en el título:

- 1) Se analiza exclusivamente el uso de la música clásica preexistente desde el punto de vista cinematográfico. Con ello se descarta cualquier otro tipo de música (como la música original escrita para la propia película,²⁵⁵ aunque posteriormente llegue a ser estimada como clásica e interpretada en concierto,²⁵⁶ y todas aquéllas preexistentes que salen del ámbito correspondiente, como por ejemplo el jazz, la música moderna, la música étnica, el flamenco, etc.).
- 2) El estudio se centra íntegramente en la etapa cinematográfica que va de 1990 a 2015. De esta forma, se descartan todas las películas anteriores a la fecha, estimando con ello que ya existen muchos trabajos relevantes al respecto y citados en *el estado de la cuestión* que versan sobre la música clásica preexistente de la cinematografía de esa época.
- 3) De manera referencial y complementaria, se pueden adjuntar todos aquéllos datos que se estimen oportunos para la comprensión de los ejemplos que se muestran. Esto es debido a las características multidisciplinarias de la materia que se trata y en la que necesariamente inciden conceptos que aportan otras áreas científicas como la filosofía, historia, arte, tecnología...

²⁵⁵ Un ejemplo característico, son las Suites Sinfónicas de *On the Waterfront* y de *West Side Story* de Leonard Bernstein, que son consideradas e interpretadas como obras del repertorio clásico musical.

²⁵⁶ Este es el caso de compositores actuales como John Williams, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer... cuya música se ha escrito originalmente para el cine y posteriormente interpretada en concierto.

1.4 OBJETIVOS

Los objetivos que nos hemos propuesto pueden clasificarse dentro de las siguientes categorías:

A) En relación a las películas analizadas:

- Mostrar ejemplos cinematográficos relevantes por el uso de la música clásica preexistente.
- Indicar los datos correspondientes a las películas analizadas.
- Detallar los pasajes narrativos específicos para su estudio.
- Observar los recursos utilizados.
- Analizar el contexto espacio-temporal en el que se produce.
- Estudiar los modelos de montaje cinematográfico presentes en los ejemplos.
- Estructurar formalmente los materiales investigados.

B) En relación a las músicas utilizadas.

- Definir los datos musicales que se oyen en cada ejemplo. (Obra, autor e intérpretes).
- Analizar la música en su contexto cinematográfico.
- Explicar las características funcionales de la música utilizada.
- Estudiar el uso de la música dentro del espacio sonoro.
- Observar el uso musical dentro del contexto espacio-temporal en el que se desarrolla.

C) En relación a la interacción audiovisual.

- Analizar en conjunto las características que surgen del uso de la imagen y el sonido.
- Unificar formalmente los parámetros utilizados para deducir el grado de percepción que produce en el espectador.
- Saber valorar el uso de la música con los otros elementos sonoros y la imagen.
- Adquirir un sentido crítico a partir del estudio realizado.

1.5 METODOLOGÍA

Una vez expuestos los anteriores epígrafes pasamos a explicar los diferentes pasos que hemos seguido en la realización del presente trabajo y en los que se han utilizado diversos métodos de investigación. Entre ellos se incluyen los de tipo *deductivo*, *histórico*, *sintético* y *analítico*. Hemos seguido un criterio estructural para establecer el orden de prioridades del material que debería ser analizado y hemos utilizado la estadística para la confección de esquemas en diversos capítulos.

Dentro de esta propuesta, podemos indicar una relación básica de materiales que han servido de referencia para su detallado estudio:

- a) La fuente primaria usada por excelencia que es la propia película, con su correspondiente pasaje objeto de análisis. Tanto en soporte DVD, debido a que la investigación comienza a partir de 1990, o en casos excepcionales de vídeos en formato VHS que aún no han sido convertidos a formato digital. En el primer soporte podemos encontrar además valiosa información en los extras adjuntos con comentarios por parte de directores, montadores, guionistas, etc. Para el presente trabajo se han visualizado y analizado cerca de 2000 películas con el objeto de adquirir una gran visión de conjunto y poder extraer posteriormente los ejemplos más característicos.
- b) Los créditos iniciales y finales de la película donde aparece, generalmente, la información de la música clásica utilizada.
- c) Guiones cinematográficos supervisados en casos concretos donde ha sido necesario cotejar las indicaciones relativas a la música.
- d) Discografía de las bandas sonoras de la películas correspondientes (BSO) para poder dilucidar, en fragmentos dudosos, el bloque musical que se está escuchando, así como las versiones e interpretaciones específicas, en caso de que no aparezcan en los créditos de la película.

- e) Partituras originales, para comprobar los pasajes musicales utilizados.
- f) Bibliografía de apoyo para obtener información detallada para cada capítulo del presente trabajo.
- g) Información de apoyo de bases de datos en internet.

1. 6 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Atendiendo al índice presentado, podemos observar que la presente investigación se divide en siete partes:

- La primera, contiene toda la introducción, formulación, justificación, antecedentes de referencia, organización, metodología y objetivos generales de la tesis.
- La segunda, muestra la evolución histórica y la información cinematográfica de la música clásica preexistente en las películas.
- La tercera, estudia los niveles narrativos de representación musical.
- La cuarta, se centra en las funciones musicales.
- La quinta, analiza el uso de la música dentro del ámbito temporal.
- La sexta, analiza el uso de la música dentro del nivel sonoro.
- La séptima, ofrece información sobre otros recursos musicales específicos.

Finalmente se exponen las conclusiones y se adjunta información sobre bibliografía, filmografía, y relación de directores y compositores tratados en los diversos ejemplos.

SEGUNDA PARTE

PANORAMA GENERAL DE LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE

2. 1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La música ha formado siempre parte del sistema cinematográfico. Desde la etapa del cine mudo, en la que se incorporó tempranamente al acompañamiento de la imagen, hasta la actualidad, en la que ha sabido ligarse a los últimos adelantos técnicos sonoros, la música aporta a la película una serie de recursos que la hacen imprescindible para su realización final. Sus connotaciones expresivas se conjugan plenamente dentro del desarrollo narrativo y su versatilidad temporal se acopla perfectamente al engranaje de la estructura del film. Sus características en el terreno del sonido se fusionan perfectamente con el resto de los elementos que forman parte de la banda sonora principal.

Los primeros años forman parte de una *etapa de búsqueda* de un lenguaje propio. Es una etapa experimental, que parte de la improvisación o del uso de modelos preexistentes, y que poco a poco se independizará para desarrollar en profundidad lo que se conoce como *música original*. Con este concepto, la música de cine adquirirá la relevancia y la personalidad que la caracterizan.

La etapa del cine sonoro, marca una nueva forma de utilización. La inclusión en el soporte físico del film hace que la temporalización de su uso se ajuste perfectamente al engranaje marcado por la necesidad del sincronismo con la imagen. Aparte de la propia estructura interna de la música se contempla rigurosamente el tiempo reflejado por el discurso visual. El resto de elementos sonoros cobran fuerza y la voz grabada se convierte entonces en el eje de referencia del planteamiento sonoro. La música perderá entonces su continuo protagonismo de épocas pasadas para formar parte de un elemento dependiente del resto de los sonidos integrantes de cada pasaje de la película. A pesar de ello su participación va a jugar un papel fundamental, pues será ella la que ayude a equilibrar el uso conjunto de los niveles sonoros, fundiéndose como un personaje invisible dentro del ámbito sonoro de todo el conjunto. Será una amiga fiel que aparecerá en primer plano cuando se la necesite y que dará su ayuda en segundo plano para dejar que la voz y los efectos sonoros describan también su discurso.

A lo largo de toda la historia del cine, la música va a aportar además todos sus géneros, compartiendo sin prejuicio sus características dentro de la propia película. Uno de ellos será el de la música clásica ya escrita o preexistente, (para diferenciarla de toda aquella que es original y se ha escrito, fruto del encargo exclusivo para la composición personalizada de la música de la película).

La música clásica preexistente, ocupará un lugar más dentro del amplio espectro de la música utilizada en cine. Su porcentaje será relativo, más bien bajo y exclusivo. A veces la película contará con un sólo bloque musical (como en el caso de *Lucy*).²⁵⁷ Otras, tendrá varias piezas que se adjuntan a la banda sonora principal (a la manera de la película *Magic in the Moonlight*).²⁵⁸ Excepcionalmente la podremos ver cubriendo casi todo el ámbito sonoro musical del film (como aparece en *Shutter Island*).²⁵⁹

Otras de las características de su uso, a diferencia de la música original, es la fragmentación. En la música original se compone el bloque con la duración exclusiva para cada pasaje. Cada bloque es por tanto una pieza musical que empieza y termina. En la música clásica preexistente se escoge el pasaje y se corta por medio del montaje cinematográfico y se acopla al pasaje correspondiente de la película. Ese es el caso más característico que suele darse, aunque también se puede encontrar en escenas o secuencias que requieren una música breve (pequeña pieza musical) y donde se utiliza la obra clásica en su totalidad (como es el caso de *Tokyo Sonata*, en la que se interpreta al piano la pieza completa *Clair de lune* de la *Suite Bergamasque* de C. Debussy)²⁶⁰ o de películas específicas que requieren este tratamiento (Como sucede en *Le Messie*, documental que trata sobre la interpretación de esta misma obra de G. F. Handel, y en el que suenan todos los números correspondientes de la cantata).²⁶¹

²⁵⁷ BESSON, Luc, et al. *Lucy*. 2015. Un bloque musical es un fragmento del *Requiem* de W. A. Mozart.

²⁵⁸ ALLEN, Woody, et al. *Magic in the moonlight*. 2014. En esta película se usan fragmentos de *La consagración de la primavera* de I. Stravinsky, *Bolero* de M. Ravel y *Novena Sinfonía* de L. Beethoven, aparte de numerosos bloques de música de jazz, comedia musical y música moderna.

²⁵⁹ SCORSESE, Martin, et al. *Shutter Island*. 2010. La banda sonora principal consta de un quinteto de G. Mahler y un conjunto de obras clásicas contemporáneas de diferentes autores.

²⁶⁰ KUROSAWA, Kiyoshi, et al. *Tokyo Sonata*. Port Washington, NY: E1 Entertainment, 2010.

²⁶¹ KLEIN, William - HAENDEL, Georg Friedrich. *Le Messie*. Paris: France Télévisions, 2001.

2. 1. 1 LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE ANTERIOR A 1990

ETAPA DEL CINE MUDO

En los comienzos del cine ya se utilizó la música, ya bien fuera grabada, prestada o improvisada. Como indica Carlos Colón, "el cine mudo nunca existió",²⁶² estaba la música y con ella toda una serie de sonidos que la acompañaban durante la proyección (el ruido del público, las acotaciones del explicador de películas, los efectos sonoros...) Según puntualiza Julie Hubbert:

*[...] El período mudo estuvo lleno de sonidos -ruido, música, incluso diálogo y narración. Por lo tanto, la calificación del silencio del cine temprano y los documentos referidos a él redefinen el silencio, no como una falta de sonido, sino como una falta de su integración.*²⁶³

La música constaba al principio de piezas musicales de salón, piezas populares y música conocida de concierto. Esta mezcla de estilos o *Melting Pot*,²⁶⁴ marcará el uso de estilos a lo largo de los primeros años. Es lógico pensar que para mostrar al público el "nuevo invento" debía escogerse un "reclamo" y éste era la música, con la que se podía identificar el público asistente a las proyecciones del cinematógrafo. Los instrumentistas más creativos podían echar mano de las improvisaciones a partir de las músicas de referencia.

Los instrumentos con los que se interpretaba la música iban desde aquéllos individuales como el armonio o el piano, hasta grupos de cámara y alguna que otra orquesta con la que se podía contar en determinados eventos.

Un pianista contratado para el espectáculo de los hermanos Lumière en París, en diciembre de 1895, participaba durante la proyección entreteniéndolo al público. Es conocido también que un organista participó en la inauguración ofrecida posteriormente en Londres en el Instituto Politécnico de Regent Street, el 20 de febrero de 1896.

²⁶² COLÓN PERALES, Carlos - INFANTE DEL ROSAL, Fernando - LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. p.31

²⁶³ HUBBERT, Julie. *Celluloid Symphonies Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2011. p.19

²⁶⁴ CHION, Michel - FRAU, Manuel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997. p.55

*Después, y a lo largo de varios meses fueron las orquestas las que amenizaron el espectáculo en los teatros Alhambra y Empire situados en la misma ciudad.*²⁶⁵

También se utilizarán, más esporádicamente, las grabaciones fonográficas como medio de reproducción sonora. Tal es el caso de los *Doce cuadros de Carmen* y *Veintidós cuadros de Fausto* que Alice Guy rueda entre 1900 y 1907. La música va en el formato de reducción de canto y piano, o canto y pequeña formación instrumental.

En 1908, Camille Saint-Saëns crearía la primera música original compuesta para el cine.²⁶⁶ Se trataba del encargo realizado al compositor por la productora Pathé y la Société Fims D'Art para la película *El asesinato del Duque de Guisa*.²⁶⁷ A partir de ese momento, la música de creación "especial" para la imagen se irá añadiendo cada vez más a las piezas de música preexistente, hasta conseguir imponerse definitivamente con el tiempo.

La segunda década del siglo XX, va marcada por la utilización de las bibliotecas musicales. La primera razón de ello fue la necesidad imperativa de utilizar una música con el carácter apropiado a cada momento narrativo de la película. La segunda, la de saber sincronizar el contenido musical con la imagen. Al respecto de esto último, apareció el 27 de julio de 1912, en la revista *Moving Picture World*, un comentario que nos da la idea de la situación que se daba en esos momentos:

[...]Los pianistas, a menudo terminan la música mucho antes o después que la imagen.

*[...]No hay nada que irrite más al público que este hábito tan extendido.*²⁶⁸

Estas bibliotecas son auténticos catálogos musicales que permiten escoger la música adecuada para ser interpretada en los momentos específicos de la proyección. Constan de un amplio número de piezas musicales de distintos caracteres y duraciones. que se dividen en bloques musicales o "cue sheets". Su función es múltiple y facilitará enormemente el trabajo de los pianistas, organistas y de las pequeñas formaciones

²⁶⁵ *Ibid.* p. 20

²⁶⁶ Actualmente otras dos obras se disputan ese puesto. La primera es la del film australiano *Soldiers of the Cross* (estrenado en Melbourne en 1900) y la segunda, la película francesa *Marie Antoinette* (1904) que en su representación londinense fue acompañada por la partitura original de Herman Finck. Citado en WIERZBICKI, James Eugene. *Film Music A History*. New York: Routledge, 2009. p.41

²⁶⁷ Posteriormente utilizada como pieza de concierto, dentro de la obra compositiva del autor.(Opus 128)

²⁶⁸ WIERZBICKI, James Eugene. *Op.cit.* p.33

musicales, al mismo tiempo que será de gran ayuda para el control del tiempo del operador de sala. En el caso de las grandes formaciones instrumentales solía ser el propio director de orquesta o el asesor musical quienes delimitaban la duración y los números musicales que se utilizarían durante la proyección.²⁶⁹

Algunas de las mas conocidas son de comienzos de esa década (1913): *Denison's Descriptive Music Book for Plays, Festivals, Pageants and Moving Pictures* con 150 arreglos de Adam Gregory sobre música clásica y popular. Dos volúmenes de *Dramatic and Moving Pictures Collections*, con composiciones originales para piano de John L. Bastian. *The Carl Fischer Professional Pianist's Collection for Motion Picture Theatres, Vaudeville Houses, Theatrical Programs and Dramatic Porposes* con música original de John Smith. Y la más conocida de todas, con los dos primeros volúmenes de *Sam Fox Moving Picture Music* que consta de 49 piezas originales para piano de John Stepan Zamecnik.

Posteriormente otras dos bibliotecas se añadirán a todo el conjunto editado hasta entonces. Una es de 1919 y se titula *Kinobibliothek* (Kinotek, 1919) de Giuseppe Becce. La otra se publica en 1924 y consta de un conjunto de cincuenta y dos atmósferas y situaciones catalogadas por Erno Rapée. Es conocida como *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists*.²⁷⁰ En ella podemos encontrar un gran número de fragmentos de piezas clásicas de diversos compositores, (Grieg, Beethoven, Tchaikovsky, Chopin...) conjuntamente con una gran colección de himnos nacionales de distintos países.

Un caso característico de utilización de "cue sheets" lo tenemos en la película de 1915 titulada *The Birth of a Nation*,²⁷¹ de D. W. Griffith. En esta obra maestra del cine, la música cobra su personalidad gracias al uso de bloques de música original de Joseph Carl Breil que actúan mezclados con fragmentos de música popular o de música clásica, como *La cabalgata de las Valquirias* de R. Wagner o *En la gruta del rey de la montaña* de E. Grieg. Estos últimos pasajes están englobados dentro de un total de diez

²⁶⁹ CHION, Michel - FRAU, Manuel. *Op.cit.* p.53

²⁷⁰ RAPEE, Erno. *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists; a Rapid-Reference Collection of Selected Pieces, Adapted to 52 Moods and Situations.* New York: Arno Press, 1970. (Edición posterior)

²⁷¹ GRIFFITH, D. W., et al. *The birth of a nation*. New York, N.Y.: Kino on Video, 2002.

bloques constituidos por obras musicales de la tradición romántica del siglo XIX.²⁷² Con su uso, pretendían tanto el director como el compositor dar a la película un toque de legitimidad en términos culturales.²⁷³

La utilización de la música clásica toma entonces una específica valoración. Esta forma de pensar surge como rechazo al uso y abuso de la música ligera en las películas. Como indica Michel Chion.

[...] Debussy se pone de moda en Francia a partir de 1919, y en general la música culta es mayoritariamente utilizada después de la Gran Guerra, hasta el punto de suscitar en los surrealistas la nostalgia de los años en los que se tecleaba el piano en un estilo descuidado.²⁷⁴

Con la llegada de los años veinte y la creación de las grandes salas de estreno se institucionaliza el cine para la clase media. Claudia Gorbman explica que "el papel de la música debe entonces honrar a este público, manifestando ambición".²⁷⁵

En esa década, la música preexistente va a ir siendo relegada poco a poco por las composiciones originales. Las grandes producciones irán acompañadas de música específica encargada a compositores sinfónicos. Grandes referentes de esos años nos dan una idea de ello: la película *Metrópolis* (1927)²⁷⁶ de Fritz Lang con música original de Gottfried Huppertz; *El gabinete del doctor Caligari* (1920)²⁷⁷ de Robert Wiene con música de Giuseppe Becce; *Nosferatu* (1922)²⁷⁸ de F. W. Murnau con música de Hanns Herdmann y *El acorazado Potemkin* (1925)²⁷⁹ de Sergei M. Eisenstein con música de Edmund Meisel.

Estas nuevas creaciones se suelen interpretar con los medios sinfónicos requeridos, sobre todo en los estrenos de las películas, siendo sustituidos por

²⁷² STOKES, Melvyn. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation A History of "the Most Controversial Motion Picture of All Time"*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 107

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ CHION, Michel - FRAU, Manuel. *Op.cit.* p.55

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ LANG, Fritz, et al. *Metropolis*. New York, NY: Kino on Video, 2002.

²⁷⁷ WIENE, Robert, et al. *El gabinete del doctor Caligari*. Valladolid: Divisa Home Video, 2003.

²⁷⁸ MURNAU, F. W., et al. *Nosferatu*. [Chatsworth, CA]: Image Entertainment [distributor], 2000.

²⁷⁹ EISENSTEIN, Sergei. *El acorazado Potemkin*. Madrid: Divisa Home Video, 2008.

reducciones pianísticas, o música diferente, a la hora de llevarlas a otras salas más pequeñas y que cuentan con menos recursos.

Aún así, la música clásica seguirá formando parte del repertorio cinematográfico. Todos los grandes compositores estarán incluidos en muchas películas, cohabitando su música con otras de contenido original o preexistente, tal y como comenta Julie Hubbert:

[...] En los años veinte las obras orquestales de Beethoven, Tchaikovsky, Schubert, Schumann, Dvorak, Grieg, Liszt, Rimsky-Korsakov, Mendelssohn, MacDowell, Verdi, Wagner, Massenet, Puccini, Offenbach y Suppé, entre otros, fueron escuchadas tan sólo en concierto sino también formando parte de las películas.²⁸⁰

La misma autora, se refiere al uso que el compositor, director y arreglista Erno Rapée hace de la música sinfónica de otros compositores,

*[...] él mismo pregonaba las primeras interpretaciones de los complejos Poemas Sinfónicos de Richard Strauss. Till Eulenspiegel(1921) y Heldenleben (1922), cuando fueron presentados como "Oberturas" dentro del programa de la sala de cine. Significativamente, y mostrando menos atención, fué Rapée quien realizó unas selecciones de los Poemas Sinfónicos de Strauus y Debussy conjuntamente con el toque modernista de Stravinsky y Schoenberg en la partitura de compilación sinfónica usada para el estreno en el Teatro Capitol de la película El Gabinete del Doctor Caligari en 1921.*²⁸¹

²⁸⁰ HUBBERT, Julie. *Op cit.* p.18

²⁸¹ *Ibid.*

ETAPA DEL CINE SONORO

Con la llegada del cine sonoro el uso de la música clásica va a ir experimentando grandes cambios. En la primera película, *El cantor de Jazz* (1927) se puede ver como continúan coexistiendo los diferentes estilos musicales. Conjuntamente con canciones de jazz y otras de difícil procedencia se usan pasajes de Tchaikovsky (*Serenata melancólica*, *Obertura de Romeo y Julieta*) así como *la Sinfonía Española* de E. Lalo y *Pelléas y Mélisande* de J. Sibelius.

Siguiendo la moda de mezcla de estilos musicales se encuentra la película de Luis Buñuel *Un perro andaluz* (1929), referente surrealista, que incluye un *tango* y el *Preludio de Tristan e Isolda* de R. Wagner. En esa época se encuentran también cortometrajes de animación que incorporan el sonido grabado en el film. Como ejemplo está *El baile de los esqueletos* que adjunta la pieza de la *Marcha de los enanos* de E. Grieg.

La década de los años treinta va marcada por el desarrollo del uso de los elementos constituyentes de la banda sonora. Los primeros films de la etapa sonora se desarrollan, en gran manera, a partir del género del cine musical. Ello es debido al gran éxito que las canciones tienen entre el público. Dentro de este género se producirán una gran cantidad de películas. Los efectos especiales se irán añadiendo paulatinamente, y el uso de la voz como elemento conductor del discurso narrativo será definitivamente el que tome el principal protagonismo. A partir de ese instante el cine será *vococéntrico*, relegando a la música a un segundo papel.

Toma el relevo definitivamente el uso de la música original. Ésta, hecha a la medida para cada película se funde con todo el discurso de la imagen. Proporciona el fondo de apoyo a los diálogos e interacciona con los efectos de sonido para equilibrar el conjunto sonoro. Además, al ir grabada dentro del soporte físico de la película hace que las versiones creadas no se modifiquen, salvo en casos de cambios posteriores en el montaje original a causa de la censura. El concepto instrumental pasará a ser eminentemente sinfónico, haciendo para ello que todos los principales estudios de rodaje cuenten con sus respectivas orquestas para grabar la música.

A partir de entonces el uso de la música clásica preexistente quedará relegado a un segundo lugar. Ese momento dará paso a la irrupción de los grandes compositores de música para la imagen, cuyo estilo estará influenciado por el sinfonismo del siglo XIX. Muchos de ellos, europeos, trabajarán en el cine norteamericano para crear inolvidables partituras originales.

DÉCADA DE LOS AÑOS 30

A comienzos de esa década la película *La edad de oro* (1930) incorpora pasajes de obras de varios compositores, tales como Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Wagner. En esos primeros años también se da una proliferación de cine de terror en el que se incluye música clásica. No es raro ver películas como *Drácula* (1931); *Dantes mysterier* (1931); *El hombre y el monstruo* (1931); *M. El vampiro de Dusseldorf* (1931) con su uso representativo de la música de Grieg; el cortometraje *Danse Macabre* (1932) con la música del mismo título del compositor Saint-Saëns; *El testamento del doctor Mabuse* (1933); *Satanás* (1934), en donde se escuchan piezas de Liszt y Schumann; o *Las manos de Orlac* (1935) en la que la música clásica utilizada es de F. Chopin.

También se producen películas de tipo biográfico, que llevan la música de los propios compositores y autores coetáneos. Ese es el caso de *Schuberts Frühlingstraum* (1931), *Vuelan mis canciones* (1933), y *Love Time* (1934) cuyo personaje principal es el F. Schubert; *Abschiedswalzer* (1934) y *Liebesträume* (1935) que narran la vida de F. Chopin y F. Liszt respectivamente; *Valses de Viena* (1934) donde el desarrollo de la historia se centra en la familia Strauss; o *Un gran amor de Beethoven* (1936) del director Abel Gance, en la que se presenta una biografía del famoso compositor.

Un género que se va a desarrollar de manera importante a partir de esta década va a ser el del cine musical. En películas como *Facing the Music* (1933); *Bolero* (1934); *Una noche de amor* (1934); *El gondolero de Broadway* (1935); *Canción de amor* (1935); *El gran Ziegfeld* (1936); y encontramos pasajes musicales clásicos que ayudan a ilustrar algunos momentos narrativos. Al género se incorporan famosos cantantes de la época que son contratados para interpretar los personajes principales, tales como Beniamino Gigli en *Du bist mein Glück* (1936); Enrico Caruso Jr., hijo del famoso tenor italiano, quién representa un papel lírico en *El cantante de Nápoles* (1935); o la

soprano Lily Pons que interpreta a una joven cantante de cabaré aspirante a cantante de ópera en la película *La diosa de la selva* (1937). También aparecen en pantalla renombrados intérpretes musicales. Ese es el papel que representarán Ignacy Jan Paderewski en *Moonlight Sonata* (1937) o Jascha Heifetz en *They Shall Have Music* (1939). Por otro lado, se llevará también a la gran pantalla el mundo de la ópera y de la zarzuela. De ésta manera se muestran como ejemplos *El barbero de Sevilla* (1936) y *La verbena de la Paloma* (1935).

Asimismo, la música culta va a ser utilizada en otros géneros cinematográficos diferentes. La película de Luis Buñuel, titulada *Las Hurdes* (1934) es un documental que usa música de J. Brahms. Las películas históricas, *Madame Du Barry* (1934) y *Capricho imperial* (1934) llevan, entre otras, piezas de autores clásicos. Una película de género romántico como *Gran Hotel* (1932) adjunta una gran selección de temas de J. Strauss. Comedias diversas como *El sueño de una noche de verano* (1935); *Carnival in Spain* (1935) o *Un día en las carreras* (1937) llevan también algunos pasajes específicos. Lo mismo sucede en algunos dramas como *Corazones rotos* (1935), *San Francisco* (1936) y *Ha nacido una estrella* (1937) en los que aparecen también fragmentos clásicos. Su terreno abarca también otros géneros más concretos como el western en *The Throwback* (1935) con un uso pasajero de la *Danza de las furias* de Gluck y cortometrajes con películas de obras musicales específicas como *Papageno* (1935) con música de Mozart, y *Children's Corner* (1936) que se basa en la obra del mismo título de C. Debussy.

DÉCADA DE LOS AÑOS 40

A lo largo de esta década, la música clásica va a seguir siendo utilizada mayormente en las películas que desarrollan esa temática dentro de sus historias. Como continuación de los años anteriores, siguen proliferando las de corte biográfico: *Música inmortal* (1941) y *La belle meunière* (1948) sobre la vida de Franz Schubert; *The Great Mr. Handel* (1942) cuyo personaje principal es el mismo compositor; *Sinfonía fantástica* (1942) que relata la vida de Héctor Berlioz; *El arco mágico* (1946) que presenta la historia del compositor y violinista Nicolo Paganini; *Pasión inmortal* (1947) en la que se muestra la relación de Robert Schumann con su esposa Clara, y donde aparecen otros compositores como Johannes Brahms y Franz Liszt; ese mismo año también se estrena Albeniz

(1947) que narra la vida del compositor español; y al año siguiente, *Song of My Heart* (1948) que se centra en la historia del compositor ruso P.I. Tchaikovsky.

Asimismo, vemos su utilización en el film que cuyos personajes son instrumentistas o directores de orquesta: en *My Love Came Back* (1940) es una violinista quien lleva el peso de la historia; en *Song of Russia* (1944) e *Infelizmente tuyo* (1948) son directores de orquesta los que representan el centro del relato; *The Horn Blows at Midnight* nos muestra como personaje principal a un ángel trompetista (1945); en *De amor también se muere* (1946) se relata la tormentosa relación de un violinista de los barrios bajos con una mujer neurótica de la alta sociedad; y en *La gran pasión* (1946) el instrumento de referencia del personaje principal es el piano. En relación con este último instrumento se estrenan en esos años sendas películas en las que aparece en pantalla el famoso pianista José Iturbi: son *Adventure in Music* (1944) y *Al compás del corazón* (1944) respectivamente.

Otras formas de uso, dentro del terreno del cine musical, las podemos encontrar en las películas que tratan de ballet, como por ejemplo *The Gay Parisian* (1941) que presenta en pantalla al Ballet de Montecarlo; o *Las zapatillas rojas* (1948) cuya historia muestra a una compañía de danza haciendo una gira. En ambas se oyen obras de compositores que han escrito para este género (Offenbach, Delibes, Chopin, Tchaikovsky...). También aparece en films cuya temática se desarrolla dentro del relato que muestra orquestas o salas representativas de concierto. En este caso *Battle for Music* (1945) cuenta el papel que the London Philharmonic Orchestra tuvo durante la II Guerra Mundial; en *Carnegie Hall* (1946) se cuenta la historia dramatizada del famoso teatro en donde aparecen como personajes, grandes intérpretes que alcanzaron grandes éxitos en su escenario (Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Leopold Stokowski y Fritz Reiner entre otros). En grandes comedias musicales aparece aportando algún número musical secundario. Así es como aparece en *Levando anclas* (1945) y *Nace una canción* (1948). También es usual encontrarla en películas de temática fantástica, como *Bill and Co* (1948) y aquéllas que muestran cantantes de la época interpretando personajes dentro del mismo film, al estilo de *Follie per l'opera* (1948) en donde aparecen las figuras de Gino Bechi, Maria Caniglia y Tito Gobbi. Característico es también su uso en el film *Peer Gynt* (1941) en el que se relata en pantalla la obra teatral de H Ibsen con la música incidental que compuso en su época el compositor noruego E. Grieg.

El mundo de la animación se encuentra representado por el célebre cine de Walt Disney en las películas *Fantasia* (1940), y *Música, maestro* (1946). Su uso posee un gran nivel educativo, acercando al gran público, sobretudo al infantil, la música de grandes compositores de la historia.

Es usual encontrar en el drama, ejemplos característicos de la época. Las películas *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940); *Serenata Nostálgica* (1941); *Four Mothers* (1941), *Abismo de pasión* (1942); *In Our Time* (1944); y *Juego de pasiones* (1945), son éxitos de esa década en los que la música clásica aporta bloques musicales de conocidas obras clásicas. El mejor referente es, sin duda alguna, el film de David Lean *Breve Encuentro* (1945), que lanzó definitivamente a la fama internacional el *Segundo Concierto para piano y orquesta* de S. Rachmaninoff. Esta película, y su adaptación musical, ha sido motivo de estudio en varias publicaciones sobre la historia de la música cinematográfica.²⁸²

También la vemos haciendo breves apariciones en otros géneros como el western *El forajido* (1943); la comedia *Arsénico por compasión* (1944); la película de aventuras *La mujer bandido* (1945) o el film de cine negro *Engaño* (1946).

En los últimos años de esta década, el director Ingmar Bergman comenzará a realizar películas, muchas de las cuales irán acompañadas de música clásica. Esto sucede en *Music in Darkness* (1948) y *Prison* (1949) en las que usa música de Beethoven, Chopin, Handel y Bach. Será una anticipación de la llegada del cine de autor de los años sesenta en los que la música culta se tratará de una forma especial y creativa, incorporando un gran sentido metafórico dentro de la narración cinematográfica.

²⁸² POWRIE, Phil - STILWEL, Robynn Jeananne. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Aldershot, England: Ashgate, 2006. p.24

RAW, Laurence - TUTAN Defne Ersin. *The Adaptation of History: Essays on Ways of Telling the Past*. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013. p.74

SWYNNOE, Jan G. *The Best Years of British Film Music, 1936-1958*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2002. p. 42

DÉCADA DE LOS AÑOS 50

A lo largo de todos estos años la música clásica ha debido abrirse paso para poder ocupar un lugar en la pantalla. Su papel ha sido relegado ampliamente por la música original que cubre prácticamente todo el terreno cinematográfico. En esta década la vemos apareciendo en contadas ocasiones y su realce viene acompañado únicamente por la necesidad de su uso. Por ello no es extraño, al igual que en años anteriores, ver su papel más importante a la hora de ser utilizada dentro del propio género del cine musical.

Continuando con las películas de corte biográfico, se estrena *El gran Caruso* (1951) con Mario Lanza encarnando su papel; *La canción de La Malibrán* (1951); *El hechizo de Melba* (1953), biografía de Nellie Melba, la soprano de origen australiano que saltó a la fama operística en la última parte del siglo XIX; y la historia de *Gayarre* (1959), que es interpretado en pantalla por el cantante Alfredo Kraus. La moda de las versiones sobre la vida de los compositores se apaga nítidamente y vemos tan sólo algún caso aislado como *Magic Fire* (1956) en el que se dramatiza la historia de Richard Wagner. Óperas de Offenbach y Bizet son llevadas al cine en las versiones de *Los cuentos de Hoffman* (1951), y *Carmen Jones* (1955). En *Casa Ricordi* (1954), la famosa editorial musical, se dan cita grandes compositores italianos del género operístico como Rossini, Puccini, Verdi, Donizetti y Bellini. Otra forma de utilización se da en el caso de la comedia específica de corte musical, como en *Gloria Mairena* (1952); y *Melodía interrumpida* (1955). Al igual que sucede en las décadas anteriores, el mundo coreográfico se ve representado por películas como *Invitación a la danza* (1956) o *The Bolshoi Ballet* (1957). Y también la vemos formando parte del terreno del cortometraje en *So You Want to Play the Piano* (1956).

En el área del cine de animación observamos su empleo tanto en el estilo de breves "Looney Tunes" como *What's Opera, Doc?* (1957) o largometrajes de la factoría Disney como *La bella durmiente* (1959).

Su lugar dentro del género dramático es realmente secundario. Ello es debido a que en ese terreno es la música original la que lleva la pauta, con toda la variedad de temas y compositores existentes. Para ello basta recordar que en todos esos años se están gestando gran parte de las principales bandas sonoras de la historia del cine.

Además, la música original se acopla perfectamente a todos los cambios de matiz que la psicología de los personajes y las situaciones requieren. Aún así, la podemos encontrar en films como *La señorita Julie* (1951); *El mayor espectáculo del mundo* (1952); *Gigante* (1956); *Trapezio* (1956); y la película *Pickpocket* (1959), del director Robert Bresson, que constituye un preludio del uso de la música clásica por parte de la "Nouvelle Vague".

Su aparición en otros géneros como el cine de terror, *The Screaming Skull* (1958) o el de ciencia ficción, *1984* (1956), puede considerarse aislado. Sin embargo la utilización en el cine documental adquiere un gran relieve debido a que la música va a aparecer sonando mayormente en primer término, mostrándola en toda su grandeza, y ocupando un papel importante en el discurso narrativo. Tal es el caso de *Seven Wonders of the World* (1956) con fondo musical de Palestrina; *Venice: Themes and Variations* (1956) con música de Gabrieli; y *Grand Canyon* (1958) en la que se escuchan fragmentos de la suite del mismo nombre del compositor sinfónico Ferde Grofé.

Ingmar Bergman continúa realizando películas en las que el papel de la música clásica adquiere una relevancia específica. En *To Joy* (1950) utiliza fragmentos de la *Novena Sinfonía de Beethoven*; en *Summer Interlude* (1951) incorpora obras de Tchaikovsky, Delibes, Mozart, Beethoven y Mendelssohn; En *Waiting Women* (1952), música de Gluck; Valses de J. Straus en *Summer with Monika* (1953); en *Smiles of a Summer Night* (1955) piezas de Mozart, Bach, Chopin, Liszt y Schumann; y finalmente pondrá también música de compositores como Bach y Scarlatti en *Wild Strawberries* (1957).

DÉCADA DE LOS AÑOS 60

Esta época va a marcar un cambio radical en el concepto de la utilización de la música clásica. Ello será debido a la irrupción del llamado "cine de autor". El *neorrealismo* italiano, la *nouvelle vague* francesa, el *cine nórdico* europeo, autores independientes alemanes e ingleses competirán con el *modelo hollywoodiense* y marcarán una nueva era en la creatividad de su uso.

Entre los realizadores franceses destacan Jean-Luc Godard con *Al final de la escapada* (1960) en donde se oye al final de la película un pasaje del concierto para clarinete y orquesta de Mozart; Jean Cocteau con *El testamento de Orfeo* (1961) en la que incorpora música de *Orfeo y Euridice* de Gluck; los directores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub que crean el film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) en el que se escucha una gran selección de obras de J. S. Bach. También es importante mencionar la película *La prisionera* (1968) de Henri-Georges Clouzot, donde se usan fragmentos de obras de Gustav Mahler, Luciano Berio, Iannis Xenakis y Anton Webern entre otros.

Como representantes del cine italiano se encuentran Pier Paolo Pasolini con *Accatone* (1961) en la que incorpora música de *La pasión según San Mateo* de J.S. Bach; en *Mamma Roma* (1962) usa música de Vivaldi; y en *El evangelio según San Mateo* (1964) adjunta una gran selección de temas de J.S. Bach, así como *El cuarteto disonante* de W. A. Mozart y pasajes de la cantata *Alexander Newski* de Prokofiev. Por otro lado, Luchino Visconti y Federico Fellini presentan en pantalla piezas breves musicales en películas como *El Gatopardo* (1963) con el *Vals Brillante* de Verdi; *Sandra* (1965) con el *Preludio, Coral y Fuga* de Franck; y en *8 1/2* donde se oye secundariamente a la música original de Nino Rota sendos fragmentos de *Chopin* y *Rossini*.

Los directores nórdicos Bo Widerberg e Ingmar Bergman emplean también pasajes clásicos. El primero, en el film *Elvira Madigan* (1967) donde se oyen incluyen conciertos de Mozart y Vivaldi. El segundo, continuando su predilección por el tratamiento de la música culta, la usa en varias películas de esa década: *The Devils Eye* (1960) con un tratamiento muy sutil de tres sonatas de Domenico Scarlatti; *Through a Glass Darkly* (1961) en la que adjunta la *Sarabanda* de la *Segunda Suite para violoncello* de J.S. Bach; también utiliza la pieza número 25 de las *Variaciones Goldberg* del mismo autor en *The Silence* (1963); en *All These Women* (1964) recopila obras de Beethoven, J. S. Bach, Offenbach y Massenet; en tres películas posteriores como *Persona* (1966), *Shame* (1968) y *The Passion of Anna* (1969) usa exclusivamente música de J. S. Bach; y aparte de éste compositor incluye también música de *La Flauta Mágica* de Mozart en la película *Hour of the Wolf* (1968).

Aisladamente, se encuentran películas de otros directores y diferentes géneros que aplican también referencias clásicas: *Sueño de amor* (1960), es un relato biográfico del célebre compositor Franz Liszt en donde se incluyen sus obras; en *La fille aux yeux d'or* (1961) se adjunta música de Corelli; *Flaming Creatures* (1963) incluye el *Concierto para violín* de B. Bartók; en *La maldición de la momia* (1964) aparece un pasaje de *Scheherezade* de Rimsky Korsakov; por otro lado en la película bélica *Una tumba al amanecer* (1967) se utilizan obras de Tchaikovsky, Beethoven, Wagner y Brahms. Finalmente, en *Isadora* (1968) se usan fragmentos de obras de Brahms, Beethoven y Tchaikovsky.

Para cerrar esta década, se incluye la película más conocida de todos los tiempos dentro de esta materia. Se trata de *2001: Una odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick. En ella, el director, después de haber rechazado la música original compuesta para el film por Alex North, decidió usar principalmente bloques de música clásica de diferentes épocas para toda la película. Inolvidable es el uso de *El Danubio azul* de J. Strauss durante el vuelo a la luna. La música misteriosa y solitaria de la secuencia del vuelo a Júpiter con el fragmento de la suite del ballet *Gayaneh* de Aram Khachaturian. La presentación de lo desconocido con las obras de György Ligeti, *Atmósferas*, *Lux Aeterna*, *Aventuras* y *Requiem*. Y como no, el comienzo de la sabiduría, con el inicio del poema sinfónico de R. Strauss, *Así habló Zaratustra*. Esta película ha sido la más analizada desde el punto de vista del uso de la música clásica preexistente. Hoy en día, aún sigue siendo motivo de estudio.²⁸³

DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA

A lo largo de estos años, el cineasta británico Ken Russell va a realizar una serie de obras muy representativas: *La pasión de vivir* (1970), biografía de la vida de Tchaikovsky, con música del compositor; *El mesías salvaje* (1972), que narra la historia

²⁸³ WHEAT, Leonard F. *Kubrick's 2001: A Triple Allegory*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2000.

SCHWAM, Stephanie. *The Making of 2001, a Space Odyssey*. New York: Modern Library, 2000

CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.

KUBRICK, Stanley, et al. *2001, a space odyssey*. Burbank, CA: Warner Home Video, 2001.

KOLKER, Robert Phillip. *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey New Essays*. New York: Oxford University Press, 2006

GENGARO, Christine Lee. *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013.

MCQUISTON, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. 2013.

del escultor francés Henri Gaudier-Brzeska, y en la que incorpora obras de Verdi, Scriabin, Prokofiev, Debussy, J. Strauss, Sulkhan Nasidzey Vano Muradeli; en *Una sombra en el pasado* (1974) trata la vida de Gustav Mahler; mientras que en *Lisztomania* (1975) trata la biografía de Franz Liszt desde un punto de vista moderno y experimental con arreglos de algunas de sus piezas por parte de Roger Daltrey, miembro de The Who, e interpretaciones de Linda Lewis, Rick Wakeman y Paul Nicholas, aparte de algún bloque musical original de Liszt y Wagner. En *Valentino* (1977) utiliza un arreglo de la *Suite del Gran Cañon* de Ferde Grofé como soporte emotivo en algún pasaje de la película.

Luchino Visconti aporta en esos años varias obras maestras: La más conocida es *Muerte en Venecia* (1971) donde, a partir del uso de Gustav Mahler como personaje referente, se da a conocer el *Adagietto* de su *Quinta Sinfonía*, que ilustra como fondo dramático varios momentos de la película. *Luis II de Baviera, el rey loco* (1972) es un relato biográfico en el que se muestra la importancia que tuvo relación del príncipe con el compositor Richard Wagner. En otras películas como *Confidencias* (1974) y *El inocente* (1976) hace uso de obras de diversos compositores como Mozart, Chopin, Liszt y Gluck.

Francis Ford Coppola estrena *El padrino* (1972), donde adjunta algunos pasajes de interés narrativo con música de Bach, Mozart y Verdi; y también *Apocalypse Now* (1979) en la que utiliza la *Cabalgata de la Valquirias* de Wagner como referente del "ataque" dentro de la acción dramática y que ha servido como "cliché" para apariciones paródicas en posteriores películas.

Ingmar Bergman continúa realizando varias películas en las que incluye música clásica: en *Gritos y susurros* (1972) usa música de J.S. Bach y Chopin; *La flauta mágica* (1975) es la versión cinematográfica de la ópera de W. A. Mozart del mismo nombre; en *Cara a cara* (1976) adjunta la *Fantasía en Do menor* de W. A. Mozart; y en *Sonata de otoño* (1978) usa música de Handel, Chopin y J.S. Bach.

Stanley Kubrick aporta dos películas muy representativas: *La naranja mecánica* (1971) donde aparte de incluir pasajes originales de Beethoven, Rossini, Elgar Rimsky-Korsakov añade algún arreglo al sintetizador de Wendy Carlos; y *Barry Lyndon* (1975) en la que, aparte de incorporar obras de Schubert, Vivaldi, J. S. Bach, Paisiello, Mozart

y Federico el Grande, hace un uso exquisito del arreglo orquestal de la *Sarabanda para clave n° 4 en do menor* de Handel.

Otro director que irrumpe con fuerza en esa época es Woody Allen. En *La última noche de Boris Grushenko* (1975) recopila pasajes de Prokofiev, de obras como *El lugarteniente Kijé*, *Alexander Nevski* y *El amor de las tres naranjas*; en *Annie Hall* (1977) utiliza un fragmento de la *Sinfonía 41 en do mayor* de W. A. Mozart; y su última película de esa década, *Manhattan* (1979) pasa a ser ejemplo cinematográfico de referencia con el uso de la *Rapsodia en Blue* de G. Gershwin mientras se muestra la amplia panorámica nocturna de la ciudad de Nueva York.

Aparte, existen una serie de cineastas que van a utilizar también algunos bloques musicales clásicos en sus películas. Por ejemplo, en *Canción de Noruega* (1970), Andrew L. Stone realiza una biografía sobre la vida de E. Grieg en la que incluye su música. En *El jardín de las delicias* (1970), Carlos Saura introduce piezas de Prokofiev y L. Rodrigo. El film *Satán, mon amour* (1971), de Paul Wendkos, trata de la abducción del alma de un pianista en la que la música de referencia es *El vals Mefisto* de Liszt y cuenta con arreglos orquestales muy elaborados por parte del compositor de la banda sonora original, Jerry Goldsmith. También se oyen varios pasajes de Puccini en el film de Werner Schroeter titulado *Der Tod der Maria Malibran* (1972). Un breve apunte de J.S. Bach aparece en la película *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky. Por otro lado, en *Matadero cinco* (1972) de George Roy Hill se incluye un gran número de piezas de J. S. Bach.

Un caso característico aparece en *El exorcista* (1973) de William Friedkin, film en el que surgen como consecuencia de la supresión de la música original de Lalo Schifrin, una serie de bloques de autores contemporáneos como George Crumb, Krzysztof Penderecki y Werner Henze. Lo mismo sucederá en *Alien, el octavo pasajero* (1979) de Ridley Scott en el que, aparte de un fragmento de la *Serenata Nocturna* de W. A. Mozart se incluye, como consecuencia del bloque original rechazado a Jerry Goldsmith, el segundo movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Howard Hanson en los créditos finales del film.

Otras obras aparecen en diversas películas: la música de Georg Philipp Telemann lo hace en un pasaje de la película *Vida de un estudiante* (1973) de James Bridges; la de Domenico Scarlatti y Guillaume de Machaut en *Cuentos inmorales* (1974) de Walerian Borowczyk; en *Johan* (1976) de Philippe Vallois, se añade un fragmento de Anton Bruckner; mientras que una gran selección de piezas guitarrísticas de Fernando Tárrega se adjuntan en *Are You Being Served?* (1977) de Jeremy Lloyd y David Croft.

En los principales géneros cinematográficos vemos como se incorporan cada vez más las películas que cuentan con algún apunte clásico. El cine de animación cuenta con un interesante ejemplo didáctico en *Allegro non troppo* (1976) de Bruno Bozzetto, donde se muestran, para el público infantil, obras de Ravel, Dvorak, Vivaldi, Debussy, Sibelius y Stravinsky. El cine histórico representa en *Molière* (1978) de Ariane Mnouchkine el uso de música de época para ilustrar determinados momentos narrativos. Por otro lado el género dramático, en películas como *El árbol de los zuecos* (1978) de Ermanno Olmi, y *Kramer contra Kramer* (1979) de Robert Benton, usan una selección de obras de J. S. Bach, como de Vivaldi y Purcell respectivamente. El género de terror tiene su exponente en *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979) de Werner Herzog en donde se utiliza el preludio del *Oro del Rin* de R. Wagner y el *Sanctus* de la *Misa solemne en honor a Santa Cecilia* de Gounod. Finalmente, el género operístico trasladado a la pantalla presenta como ejemplo el film *Don Giovanni* (1979) dirigido por Joseph Losey.

DÉCADA DE LOS AÑOS OCHENTA

Esta etapa supone un puente entre el pasado y el futuro de la música clásica en el cine. Por un lado se deja notar la influencia de las décadas anteriores, principalmente los años sesenta y setenta. Por otro, se apuesta por una mayor cantidad y variedad en su utilización. Todo ello va a ser el germen del que se nutrirá el cine contemporáneo, en el que se desarrollarán las experiencias anteriores y donde se crearán nuevos enfoques en los diversos parámetros narrativos (temporal, estructural, funcional, sonoro. expresivo y perceptivo).

A comienzos de la década, Stanley Kubrick presenta *El resplandor* (1980), película en la que incluye entre otros, fragmentos musicales de Bela Bartok y Krzysztof Penderecki. Ese mismo año se estrenan otros dos films característicos: el primero se titula *Nijinsky* (1980) de Hebert Ross, y narra la vida del famoso bailarín. En él se oyen obras de varios compositores como Borodin, Weber, Debussy, Schumann, Rimsky-Korsakov y Stravinsky. La otra película es *El hombre elefante* (1980) de David Lynch, donde al final se escucha el *Adagio* de Samuel Barber,²⁸⁴ recurso que utilizarían posteriormente Gregori Nava en el drama de aventuras *El Norte* (1983) y Oliver Stone en el film bélico *Platoon* (1985).

Un papel importante lo representa el cine de Martin Scorsese: *Toro salvaje* (1980) hace un representativo uso de piezas de óperas de Mascagni, como el *Intermezzo de Cavalleria Rusticana*,²⁸⁵ el *Intermezzo de Guglielmo Ratcliff* o la *Barcarola de Silvano*; en la comedia *Jo, ¡qué noche!* (1985) complementa toda la música original con dos bloques musicales de W. A. Mozart y J. S. Bach respectivamente; introduce una breve aparición del "*Va pensiero*" de la ópera *Nabucco* de Verdi en *El color del dinero* (1986); y también en esa época, en la película *Historias de Nueva York* (1989) hay un segmento dirigido por él,²⁸⁶ titulado *Life Lessons* en donde se oye el célebre tema de *Nessun dorma* perteneciente a la ópera *Turandot* de Puccini.

En 1981, destacan varias películas de diversos autores: *Gallipoli* (1981) de Peter Weir es célebre por el uso, entre otros, del *Adagio en sol menor* de T. Albinoni. *Excalibur* (1981) adjunta grandes pasajes de R. Wagner y el representativo "*O Fortuna*" de la cantata profana de Carl Orff, *Carmina Burana*. En *La diva* (1981) de Jean-Jacques Beineix, se oyen sendos fragmentos del *Ave María* de Gounod y de un aria de la ópera *La Wally* de Alfredo Catalani. Significativamente, las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina hacen una breve aparición en la comedia *Estos zorros locos, locos, locos* (1981) de Peter Medak.

Al año siguiente, la músicas de Debussy y Satie ilustran el cortometraje de Rick Harper, *Impressions de France* (1982). En *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, la música de varios autores clásicos es transportada a través de la selva del Amazonas. Por

²⁸⁴ La primera vez que se utilizó fué en *A Very Natural Thing* (1974).

²⁸⁵ Magistralmente usado en la década siguiente en el final de *El Padrino, Parte III* (1990).

²⁸⁶ Los otros segmentos están dirigidos por Francis Ford Coppola y Woody Allen.

otro lado, Ingmar Bergman cierra un ciclo con *Fanny y Alexander* (1982), film en el que como colofón, llena el sonido con obras de Handel, Chopin, Bach, Schumann, Vivaldi, Dvorak, Schubert, Beethoven, Britten y J. Strauss. La película *Sí, Giorgio* (1982) de Franklin J. Schaffner, escoge al tenor Luciano Pavarotti para representar el papel del personaje principal, quién deberá cantar a lo largo de la narración, como es lógico, una selección de piezas representativas de su repertorio. En el drama *La decisión de Sophie* (1982) de Alan J. Pakula se utilizan asimismo obras de compositores pertenecientes a diversos períodos de la historia de la música clásica.

Woody Allen, se va a convertir en uno de los máximos referentes gracias al uso que va a hacer de la música culta, conjuntamente con la de jazz, a lo largo de toda su filmografía. En *La comedia sexual de una noche de verano* (1982) el peso principal de la música lo llevan las obras de Mendelssohn. Posteriormente, en *Hannah y sus hermanas* (1983), el cineasta recurre a otros compositores como J. S. Bach y Puccini. Por otro lado, en *Días de radio* (1987) adjunta únicamente el pasaje de *El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov al resto de la banda sonora original. En contraste a ésto, la película *Otra mujer* (1988) está repleta de temas clásicos de Satie, Kurt Weill, J. S. Bach, Mahler, y como primicia cinematográfica se incluye un pasaje de la obra *Ecuatorial* de Edgar Varèse. Terminando esa década, el director estrena otras dos películas en las que el referente clásico también es patente, se trata de *Delitos y faltas* (1989) y *Somebody or The Rise and Fall of Philosophy* (1989), con música de J. S. Bach y Schubert por un lado, y un breve apunte de *Pompa y Circunstancias* de E. Elgar por otro.

A lo largo de 1983 se muestran ejemplos puntuales de uso. Hay películas en las que se da tan sólo una vez la aparición de un tema clásico, como el caso de *El ansia* (1983) de Tony Scott con la inclusión de el *Dueto de las flores* de la ópera *Lakmé* de L. Delibes. En contraste, la comedia musical *Flashdance* (1983) lleva el papel principal la música moderna, aunque también se escuchan diversos fragmentos de Debussy, Albinoni y Bizet. Un uso novedoso y experimental lo realiza Jean-Luc Godard al incluir una selección de cuartetos de Beethoven a lo largo del film *Nombre: Carmen* (1983), cuyo tratamiento pasará a ser un referente importante en la filmografía de este director. Como representante del cine italiano, Federico Fellini estrena su drama *Y la nave va* (1983) donde incorpora una amplia selección de música de Verdi y alguna que otra

pincelada sonora con temas de Saint-Saëns, Schubert y Debussy. Finalmente, el cineasta español Victor Erice utiliza en *El sur* (1983), obras de Granados, Schubert y Ravel respectivamente.

Un año más tarde, Gerard Depardieu dirige la versión cinematográfica de *Le tartuffe* (1984), caracterizada por la inclusión de música francesa de época. Dentro de la película se pueden oír fragmentos de varios pasajes de *Les Boréades* de Rameau, así como obras de Jean Gilles, François Couperin y Michel-Richard De Lalande. Sin embargo, es en *Amadeus* (1984) de Milos Forman, donde se alcance el punto culminante del cine biográfico de compositores clásicos. A lo largo de esta obra maestra se escuchan decenas de pasajes de W. A. Mozart que ilustran la vida y el drama de la muerte del famoso compositor.

Como películas representativas del año 1985, se dan entre otras muchas, algunas que representan un interés especial dentro de la materia: una de ellas es *Un domingo en el campo* (1985), de Bertrand Tavernier en la que significativamente se emplean tres obras de cámara de Gabriel Fauré. Otra es *El tren del infierno* (1985) de Andrey Konchalovskiy, en el que se muestra una secuencia de gran expresividad narrativa gracias a la utilización del fondo musical de un pasaje del *Gloria en re mayor* de Vivaldi. En otra película como *Memorias de Africa* (1985) de Sydney Pollack, es el *Segundo movimiento del Concierto para clarinete y orquesta* de W.A. Mozart que se utiliza como enlace en una gran secuencia de máximo interés por su montaje. También estrena Jean-Luc Godard en esa temporada el film *Detective* (1985) en el que incluye un breve pasaje de la ópera *Rienzi* de Wagner. En el ámbito de la comedia, *El honor de los Prizzi* (1985) de John Huston introduce números de las óperas *Gianni Schicchi* y *Le Villi* de Puccini, así como *La Gazza ladra* y *Semiramide* de Rossini.

Posteriormente, y ya en el año 1987 se encuentran algunas películas que muestran también algunas incorporaciones interesantes al repertorio cinematográfico. En primer lugar el film *Barfly: El borracho* (1987) de Barbet Schroeder, donde se incorpora por primera vez un fragmento del *Poema del éxtasis* de Alexander Scriabin. El director George Miller en *Las brujas de Eastwick* (1987), utiliza complementariamente a la magistral partitura original de John Williams, sendos pasajes de Dvorak y Puccini. A lo largo de esa temporada también se estrena *Atracción fatal* (1987) de Adrian Lyne, en la que se adjuntan algunas piezas de Puccini, Pachelbel y Chopin.

Mención especial merece la película *Aria* (1987), dirigida por varios cineastas y donde se incluye música clásica en su totalidad. El film ofrece un interesante acercamiento al mundo de la ópera. La relación de las obras utilizadas es la siguiente:

Director	Música	Compositor
Robert Altman	(segmento "Les Boréades")	Jean-Philippe Rameau
Bruce Beresford	(segmento "Die tote Stadt")	Eric W. Korngold
Bill Bryden	(segmento "I pagliacci")	Ruggero Leoncavallo
Jean-Luc Godard	(segmento "Armide")	Jean-Baptiste Lully
Derek Jarman	(segmento "Depuis le jour")	Gustave Charpentier
Franc Roddam	(segmento "Liebestod")	Richard Wagner
Nicolas Roeg	(segmento "Un ballo in maschera")	Giuseppe Verdi
Ken Russell	(segmento "Nessun dorma")	Giacomo Puccini
Charles Sturridge	(segmento "La virgine degli angeli")	Giuseppe Verdi
Julien Temple	(segmento "Rigoletto")	Giuseppe Verdi

A lo largo de esos años, Franco Zeffirelli realizará diversas adaptaciones musicales, como *La Traviata* (1982), *Pagliacci* (1982), *Cavalleria Rusticana* (1982), *Otello* (1986), así como la película biográfica *El joven Toscanini* (1988).

A finales de la década, aparecen nuevas películas de referencia. En *Testament* (1988) de John Akomfrah se ofrecen las primeras versiones para cine de las obras *Cantus in Memory of Benjamin Britten* y *Fratres*, del compositor estonio Arvo Pärt. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar, se incluyen dos pequeños bloques de Rimsky-Korsakov. Un uso específico de la música del compositor checo Leos Janáček aparece en el film de Philip Kaufman titulado *La insostenible levedad del ser* (1988). También es necesario recalcar el tratamiento que Gonzalo Suárez hace de la *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* de Ralph Vaughan Williams en *Remando al viento* (1988). Otra película como el drama *Madame Sousatzka* (1988) muestra una gran selección del repertorio pianístico y orquestal con piezas de Schubert, Scriabin, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Gluck, Beethoven, Brahms, Liszt y Handel. Y para finalizar con la información relativa a esta década, indicamos otro importante referente con la película *El profesor de música* (1988) de Gérard Corbiau, en donde se recogen obras de una gran cantidad de compositores como Mahler, Schumann, Mozart, Bellini, Offenbach, Puccini, Schubert y Hugo Wolf.

2. 1. 2 LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE POSTERIOR A 1990

Esta etapa va a recoger el fruto de todo lo desarrollado desde los comienzos del cine hasta la actualidad, añadiendo nuevos compositores, reflejando el uso que hacen de ella los últimos cineastas, ofreciendo la información de la amplia filmografía internacional en la que aparece, y valorando los recursos técnicos, estéticos y narrativos en los que se muestra.

El número de películas con música clásica preexistente durante la franja temporal que parte del año 1990 y finaliza en 2015 es inmenso. Cada temporada se estrenan cientos de películas a lo largo de todo el mundo en los que es habitual encontrar algún que otro pasaje clásico. Directores de primer orden como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Woody Allen, Steven Spielberg, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Werner Herzog, David Lynch, Joel David Coen y Ethan Jesse Coen, Oliver Stone, Alejandro González Iñárritu, Paolo Sorrentino, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar y Carlos Saura entre otros muchos, han hecho uso de ella en algún momento de esta etapa.

El abanico de compositores cuya música se ha incorporado al ámbito cinematográfico se amplía, a lo largo de estos años, a toda la historia de la música clásica occidental. Como hemos podido observar, las obras de los compositores de los períodos clásico y romántico son las primeras en ser añadidas en las primeras décadas de la historia del cine (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Grieg, Chopin, Liszt, Brahms, J. Strauss, Wagner, etc. son habituales en esas décadas). Pronto se incorporan maestros del barroco, (como J. S. Bach y Handel), así como otros compositores, (tales como R. Strauss, Haydn, Offenbach, etc). La música operística será también un referente con compositores de reconocido prestigio (como Rossini, Bellini, Weber, Donizetti, Verdi, etc). Desde la etapa del cine sonoro se incluyen lentamente compositores de otras épocas, ya bien sea de comienzos del siglo XX, (Sibelius, Debussy, Ravel, Gershwin, Mascagni, Stravinsky, Puccini, Elgar, Vaughan Williams, Dvorak, etc.) como de épocas anteriores (Anton Bruckner, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck, Léo Delibes, Henry Purcell, Amilcare Ponchielli, Antonio Vivaldi, William Byrd, etc.). A mediados de siglo y sobretodo con la llegada de las nuevas corrientes europeas y el cine de autor, se escucha música de otros autores

diferentes, (como, por un lado Gustav Mahler, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Aram Khachaturian, Bela Bartók, Samuel Barber, Anton Webern, Iannis Xenakis, Luciano Berio, y por otro Tomaso Albinoni, Johann Pachelbel, François Couperin, Georg Philipp Telemann, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, John Dowland, Tomás Luis de Victoria o Giovanni Palestrina, entre otros).

Finalmente, va a ser en estos últimos años en los que se añadan a todos los compositores anteriores, utilizando ampliamente sus obras, nuevos autores que cubren el espectro que se extiende entre la música contemporánea y la música de la edad media, (desde Arvo Pärt, John Adams, Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Philip Glass, Einojuhani Rautavaara, John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman, Max Richter, Lou Harrison... hasta Guillaume Dufay, Orlando di Lasso, Gilles Binchois, Girolamo Frescobaldi e Hildegard von Bingen...)

A todo ello hay que añadir algo que define su utilización, y es la gran variedad de recursos aplicados a lo largo de estos últimos años. Bien sea definiendo las funciones musicales dentro del relato, interaccionando dentro del campo sonoro, apoyando el área estructural o implicando el desarrollo narrativo de la propia película, la elección de la música clásica preexistente va a aportar una serie de características específicas que la sitúan en un lugar importante en el cine actual. Esta serie de recursos serán tratados en los capítulos siguientes del presente trabajo.

2. 2 INFORMACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA EN LAS PELÍCULAS

Cuando se oye una obra clásica en el cine se producen dos situaciones: la primera es si se reconoce la música que está sonando, de qué obra se trata y quién es el autor; o si por lo contrario, si se desconoce y uno se pregunta cuál es su procedencia. Las formas de especificación de la música aparecen reflejadas de la siguiente manera:

A) Música relatada dentro del film o descrita en el guión cinematográfico.

Esta forma de deducción es difícil de aportar ya que supone tener acceso al propio guión, leerlo y llegar al momento literario en el que suena la música. Y se puede observar que en la mayoría de los casos no se indica, o aparece otra música de referencia, con la que se pensó "a priori", para ser sustituida posteriormente a la hora de realizar el film. Hay que tener en cuenta que cuando el director planea la película y trabaja en los primeros bocetos, la música es un referente de partida, y en el caso de la música clásica se puede haber pensado en el compositor, en una obra concreta, o una idea más bien difusa del carácter musical que se desea incluir. Al respecto, Michel Chion indica un apunte relativo a las primeras ideas musicales que Stanley Kubrick tenía al comienzo de la gestación de *2001: Una odisea del espacio* y que nos acercan al pensamiento del director:

En diciembre de 1967, North²⁸⁷ y Kubrick se reunieron en Londres, y Kubrick recomendó al compositor que intentará captar el carácter de las pistas temporales²⁸⁸ con las que se había trabajado ya en el montaje durante los meses anteriores. Dos de estas pistas llevaban el *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y la *Sinfonía Antártica* de Ralph Vaughan Williams para la secuencia del viaje espacial.²⁸⁹

Como ejemplo de música descrita en la narración o el guión, adjuntamos algunos pasajes de películas. Se puede observar como en algunos casos se indica correctamente la música que se escucha, con la información de la obra y el compositor. En otros, se indica una información parcial, con datos que pueden ser erróneos o en los que sólo se informa del género musical que debe sonar en determinado pasaje.

²⁸⁷ Alex North fue el compositor contratado para realizar la música original.

²⁸⁸ Pistas con música de referencia para hacer los montajes de prueba y que se utilizan antes de que el compositor cree la música original definitiva.

²⁸⁹ CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001. p.24

DATOS COMPLETOS. (En el guión se informa de la obra y el autor)

- The pianist

WARSAW 1939

INT. STUDIO, RADIO STATION, WARSAW - DAY

WLADYSLAV SZPILMAN plays **Chopin's Nocturne in C sharp minor**,
Posthumous. He's twenty-eight years old, elegant and handsome.

- Hannibal (2001)

INT. FELL'S RESIDENCE - NIGHT

Even though the foyer is dark, we can tell it's large and high-ceilinged. We become aware of music - **Bach's Goldberg Variations** - but can't be sure where it's coming from.

- El talento de Mr. Ripley (1999)

INT. RIPLEY'S APARTMENT. LATE AFTERNOON.

Ripley plunges into **Bach's Italian Concerto** on his new and precious toy, a STEINWAY GRAND. His doorbell rings. He stops playing. He doesn't get visitors. He rises, a little nervous.

- Batman Begins (2005)

INT. GOTHAM OPERA HOUSE -- LATER

A gilded house packed to the rafters for **Boito's Mefistofle**. Young Bruce seated between his parents, On stage: WITCH- LIKE CREATURES cavort. DARK BIRDS on wires descend, FLAPPING.

- El padrino III (1990)

CUT TO: The Theatre Maximo Opera House. It is Saturday, April 14, 1980, the opening night of Anthony's performance in **Cavalleria Rusticana by Pietro Mascagni**. We see the Corleone's arriving amongst the other audience members. Michael's bodyguards are also present. Don Altobello arrives and sees Vincent at the entrance to the building.

- Twilight (2008)

EDWARD

oh, she knows her music. Alright,
nineties. Eighteen-nineties. Classical.

BELLA

I'd have to say... **Debussy**.

He looks at her, surprised, smiles.

EDWARD

My favorite, too.

Off their connection, he pulls out a CD and puts it on. A solo piano version of **CLAIR DE LUNE** begins to play.

- Casino (1995)

EXT. RESTAURANT PARKING LOT, LAS VEGAS, 1983 - DAY

SAM 'ACE' ROTHSTEIN, a tall, lean, immaculately dressed man approaches his car, opens the door, and gets inside to turn ACE (V.O.)

When you love someone, you've gotta
trust them. There's no other way.

You've got to give them the key to
everything that's yours. Otherwise,
what's the point? And, for a while...

I believed that's the kind of love I had.

Suddenly, the car explodes. Flames, smoke and metal rise into the sky covering the view of the Las Vegas casinos and their signs.

Music in: **J.S. Bach - 'St Matthew Passion'**

- Shine (1996)

Moments later Peter takes a score from a battered suitcase full of music: **Rachmaninov's Third Piano Concerto**. IT's awesome in its complexity, page after page. Peter positions it on the piano, then contemplates the keys with his own thickset, clumsy hands. The framed photo of the rabbi looks down at him. Peter clenches his fists in frustration.

DATOS PARCIALES. (Se indica sólo algún dato: obra, o compositor o género).

- Seven (1995)

(En este ejemplo, vemos como se indica el título de la música, que corresponde al Aria de la Tercera Suite en re de J. S. Bach, pero el autor viene como Mozart, lo cual no es correcto).

DOWN ON THE MAIN FLOOR

Somerset keeps looking for books. From far away come the strains of **MOZART** MUSIC filling the air. High, drifting music, such as **AIR** (On the G string). Somerset stops, listens.

He closes his eyes and soaks it in.

- Atonement (2007)

(En esta parte del guión se indica sólo la obra, pero no el compositor, que es Puccini).

INT. CECILIA'S BEDROOM. DAY.

CECILIA is studying herself in the full-length mirror. She's wearing a black dress and a jet necklace.

With a profound sigh, she shakes her head and lets the dress fall to the floor.

On SOUND: the final duet of **Act 1 of La Boheme**.

- Salt (2010)

(En este caso se obvia el nombre del autor, Fauré, y la obra general que es el Requiem. Se indica sólo el título de la pieza).

INT. PULPIT - ST. PATRICK'S CATHEDRAL - DAY

The US President has stepped away. We hear voice of the CHOIR accompanied by the power main PIPE-ORGAN. **In Paradisum.**

CHOIR

CUT TO:

the collective of St. Patrick's

Requiem aeternam dona eis. Domine, et lux perpetua, Requiem aeternam, Aeternam dona eis. Perpetua luceat. In Paradisum. Christe eleison...

- Minority Report (2002)

(Aquí sólo se sugiere el tipo de música, en concreto la corriente musical)

EXT. THE GARDENS - DAY

As Anderton jumps to the ground. His shirt is ripped; his arms scratched from what he realizes are THORNS embedded in the vines.

We hear RUSTLING as, behind Anderton, several of the plants unfurl to their full dimensions of eight feet and wrap their vines around Anderton's neck and torso.

He breaks free. We hear **CLASSICAL MUSIC** O.S. and Anderton moves through the gardens towards it. He stops, dizzy, touches his forehead and then looks off at...

- El show de Truman (1998)

(La indicación es la misma que en el ejemplo anterior)

CHRISTOF

(unconcerned, referring to the static "STAND BY" graphic, now accompanied by soothing **classical music**)

- El quinto elemento (1997)

(En este caso, se indica sólo el intercambio musical)

INT. CONCERT HALL

The Diva switches from **classical music to funk**, picking up the tempo.

- Vicky Cristina Barcelona (2008)

(En este último ejemplo se puede observar como sólo se sugiere el instrumento musical y el país de referencia).

EXT. RESTAURANT TERRACE - DAY

PEOPLE sit at tables as a GUITAR PLAYER, sitting BG, PLAYS his guitar.

Vicky and Cristina sit at a table and look at the **guitar player**.

NARRATOR (V. O.)

On balmy summer nights, the girls would sometimes go to hear **Spanish guitar music**, which never failed to move Vicky in some magical way.

B) Información musical en los créditos iniciales de la película.

Antiguamente, todo el peso de la información lo llevaban los créditos iniciales. El final era escueto y terminaba rápidamente con la famosa frase "The End". Por ello, y a diferencia del cine actual, era al principio del film donde aparecía toda la relación de títulos informativos. Se producía de una manera parecida a ésta: Productora, distribuidora, título de la película, actores principales y secundarios, director de fotografía, director artístico, montador, resto de responsables de los principales departamentos, música con la información relativa al compositor, versión musical, intérpretes, arreglistas, y dejando para el final al director y al productor o viceversa. Un ejemplo de referencia, ya mencionado en los antecedentes históricos es el de la película *Breve encuentro* (1945) en la que se escuchan a lo largo de la historia pasajes del Segundo Concierto para piano y orquesta de Rachmaninoff. Al ser la música principal, aparece independientemente con su rótulo, a diferencia del resto de películas de época en la que prácticamente no se menciona salvo al compositor de la música original, a veces incluso como arreglista de algún tema clásico.

Breve encuentro (1945)



Créditos iniciales con la información de la música principal de la película

Es muy usual ver en películas antiguas como no se indica nada acerca de la música clásica utilizada. Un ejemplo lo tenemos en *Carnegie Hall* (1947). En los rótulos se citan sólo los intérpretes, algunos de los cuales son actores en el film.

A black and white photograph of the Carnegie Hall building in New York City, used as a background for the first credit slide.

And
The World's Greatest Artists
in the order of appearance
Walter Damrosch
Bruno Walter
Philharmonic Symphony
Orchestra of New York

A black and white photograph of the Carnegie Hall building in New York City, used as a background for the second credit slide.

Lily Pons
Gregor Piatigorsky
Risë Stevens
Artur Rodzinski
Artur Rubinstein
Jan Peerce

A black and white photograph of the Carnegie Hall building in New York City, used as a background for the third credit slide.

Ezio Pinza
Vaughn Monroe
And His Orchestra
Jascha Heifetz
Fritz Reiner
Leopold Stokowski
and

A black and white photograph of the Carnegie Hall building in New York City, used as a background for the fourth credit slide.

Harry James

Información musical en los créditos de Carnegie Hall

Otro referente histórico, un poco posterior, corresponde al film *El evangelio según San Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini. En él, se observa como se indica el compositor de la música original (Luis E. Bacalov), así como el resto de autores clásicos, sin especificar sus obras, pero definiendo la editorial y el correspondiente sello discográfico.



Créditos iniciales de *El evangelio según San Mateo* con música de J. S. Bach

En *Amadeus* (1984) sólo aparece en los créditos iniciales el director y supervisor de la música, así como el coordinador musical. El compositor se presupone por el título y la historia. El resto de información musical se reserva para los créditos finales.



Créditos iniciales en *Amadeus* con música de Mozart

A lo largo de la historia cinematográfica ha sido habitual indicar el compositor de la música original al principio, es decir, en los créditos iniciales. Esto siempre ha llamado la atención en el caso de usar música clásica, pues se puede dar el caso de reconocer la obra y ver en pantalla a otro autor diferente como compositor. Por desgracia eso siempre suele estar estipulado de esa manera y el compositor de la banda original no puede cambiarlo. Por ello, conociendo la situación en que se da, es natural ver muchos ejemplos de películas donde aparece. Uno de ellos es *Face-Off* (1997) donde se oye en los créditos iniciales un pasaje del coro del *Aleluya* del *Mesías* de Handel y se ve en ese instante el nombre del compositor de la música (y que debería aparecer no como "música" sino como "música original" para evitar confusión en el público).



La música de Handel suena en primer plano.
El encuadre muestra a la derecha el nombre del compositor John Powell.

Otro ejemplo similar se da en el comienzo de la película *A Midsummer Night's Dream* (1999), en el que se utiliza la música incidental de Mendelssohn.



Con la música de la *Obertura del Sueño de una noche de verano* aparece, entre otros, el nombre del compositor Simon Boswell

Existe una inmensa cantidad de películas en donde la música clásica aparece sonando en los créditos iniciales. Un caso muy exclusivo se da en el film *Comme un chef* (2012) en el que el logo de la productora Gaumont lleva un fragmento instrumental del aria *Casta Diva* correspondiente a la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini.



Logo de Gaumont con música clásica

Los créditos iniciales pueden ir sobre fondo oscuro en donde se escucha la música. Aparecen entonces de manera paulatina la presentación de la productora, título, actores principales, responsables de los equipos principales (casting, vestuario, montaje, diseño de producción, dirección de fotografía, música, producción ejecutiva, producción general, guión y dirección). Dentro de este orden pueden darse muchas variantes. El ejemplo que se presenta a continuación corresponde al comienzo de la película *Match Point* (2005), en donde sobre el fondo oscuro aparecen los títulos de los créditos iniciales con una grabación de época cantada por Enrico Caruso del aria *Una furtiva lagrima* de la ópera *L'Elisir d'Amore* del compositor Gaetano Donizetti.



Título sobre fondo negro con música de Donizetti

En otras ocasiones la historia comienza desde el inicio y los créditos se superponen a los diferentes planos de las primera imágenes. En *El gran salto* (1994) aparece de entrada un plano panorámico de la ciudad de Nueva York, entonces comienza una voz en off y la cámara se adentra por las calles de la ciudad hasta llegar al edificio donde transcurre la historia. La música de fondo corresponde al *Adagio de Espartaco y Frigia* del ballet *Espartaco* del compositor Aram Khachaturian.



Vista nocturna de Nueva York con música de Khachaturian

A veces se muestran los créditos iniciales sobre una serie de imágenes de referencia sobre las que suena la música. En el comienzo de *Goya en Burdeos* (1999) se utiliza el *Fandango* del *Quinteto, op. 37* de Luigi Boccherini mientras se ven las imágenes de un matadero.



Matadero con música de Boccherini

Diversas películas presentan tan solo el nombre de la productora y el título de la película, dejando el resto informativo para los créditos finales. En *Trainspotting* (1996), nada más mostrar el título de la película comienza la historia. En este caso la música que se oye es la *Habanera* de la ópera *Carmen* del compositor Georges Bizet.



Plano de Renton al comienzo de la película, con el fondo musical de Bizet

En *Sinfonía en soledad: un retrato de Glenn Gould* (1993), también después del título empieza la historia. La música utilizada en ese instante corresponde a una grabación mítica del famoso pianista, el *Aria de las Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach.



Plano de Glenn Gould llegando desde la lejanía.
Mientras se acerca, aumenta de nivel la música de J.S. Bach

Existen casos característicos en donde los créditos iniciales se interpolan, de manera intermitente, a lo largo del desarrollo del comienzo de la historia. El film *Henry & June (El diario íntimo de Anaïs Nin)* (1990) es un claro ejemplo de ello. Los títulos aparecen segmentados, mientras se oyen las dos primeras piezas del comienzo del ballet *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. La primera música corresponde a la *Introducción* del ballet, la segunda a la *Danza de los adolescentes*:

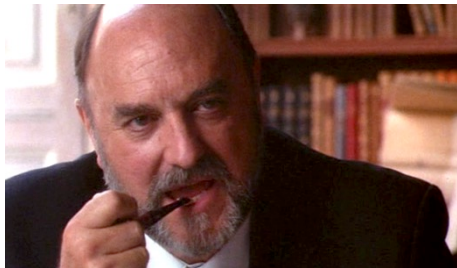
1) 1ª Música. Créditos en fondo negro



2) Voz en off de Anaïs



3) Silencio musical. Diálogos



4) 1ª Música. Créditos sobre imagen



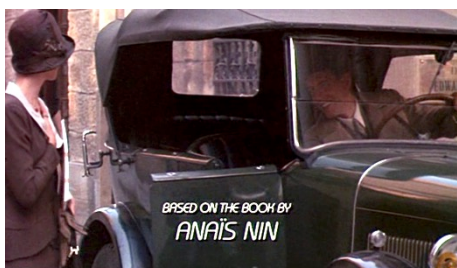
5) Planos detalle. Diálogos.



6) 2ª Música. Créditos



7) Silencio musical. Diálogos



8) Finalización de créditos



9) 1ª Música. Voz en off de Anaïs



10) Finalización musical



Finalmente, hay que constatar que en raras ocasiones la música preexistente aparece en los créditos iniciales. Sólo en casos muy específicos y en cine de corte experimental podemos encontrar algún ejemplo. En la película *Film socialisme* (2010) del director Jean-Luc Godard, se muestran los créditos iniciales con un silencio interpolado por una señal en frecuencia de 1Khz.²⁹⁰ En uno de los rótulos aparecen (como audios) los compositores de la música. Se indican por medio de la abreviatura del nombre y el apellido completo, pero no se reflejan las obras que se utilizan en el film, lo cual es un problema a la hora de poder especificar la música de compositores actuales, ya que conlleva conocer o encontrar el pasaje específico utilizado. Esto requiere una especialización aparte que requiere el seguimiento del audio con la correspondiente partitura hasta encontrar el fragmento musical que aparece en la escena del film.



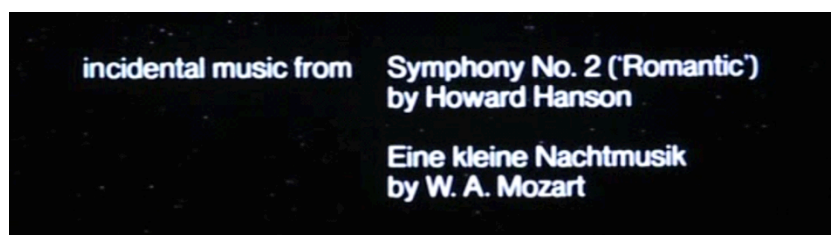
Rótulo con la información de los compositores en los créditos iniciales de *Film socialisme*

C) Información musical en los créditos finales de la película.

Remontándonos a una película anterior a 1990, encontramos una indicación excepcional en la que se la incluye dentro del apartado de "música incidental", (Incidental music):

²⁹⁰ Es la frecuencia que se utiliza profesionalmente para equilibrar el sonido a partir de 0 decibelios.

Alien (1978)



Sin embargo, una forma habitual de citarla es dentro del apartado de "Canciones", (Songs). En él se incluye todo tipo de música adjunta (moderna, jazz, clásica...) y se indica el compositor, la obra, los intérpretes y el sello discográfico:

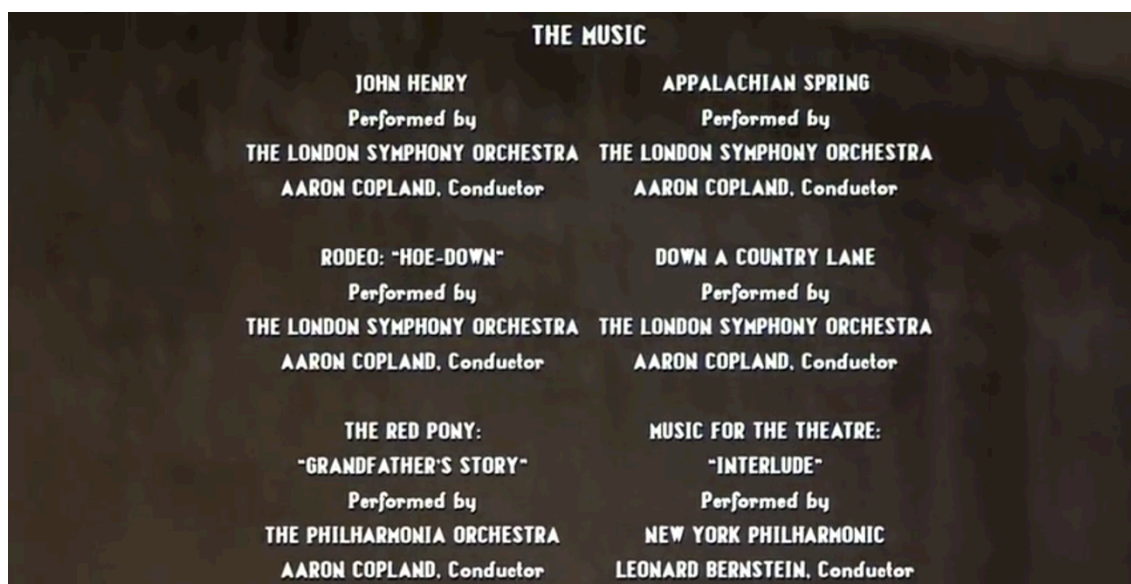
Matrimonio de conveniencia (1990).



etc..

Otras veces, puede venir especificada simplemente como "Música", (The Music):

Una mala jugada (1998)



También es habitual que aparezca indicada como parte integrante del "Soundtrack", o "Additional Music" en el que se incluye también el resto de música adjunta a la original:

50 Sombras de Grey (2014)



En ocasiones no se indica ningún apartado de referencia y se observa como después de otros rótulos informativos se muestra directamente la relación de los temas

musicales. Todos ellos aparecen englobados conjuntamente, al igual que en el ejemplo anterior:

Inland Empire (2006)



Viendo esta manera de información, nos damos cuenta de que no existe un criterio único a la hora de indicar la música en los créditos de una película. Es natural pensar que lo lógico sería respetar el orden correspondiente al de toda la música utilizada, empezando desde la música original, y siguiendo por toda aquella que se adjunta a ésta. Por ello, hay algunos films actuales que siguen este criterio:

- 1) Primero aparece todo el equipo musical que ha trabajado en la música original (compositor, arreglistas, orquestadores, editor, intérpretes musicales, técnicos y montadores de sonido, estudio de grabación, productor musical...)
- 2) A continuación se incorpora la información relativa al resto de música, en donde se incluye, entre otros, los temas clásicos utilizados (aparte de canciones, temas populares, y otras músicas diversas...)

Como ejemplo, se muestran parte de los créditos finales de la película *22 balas* (2010) en los que vemos ordenadamente toda la información relativa a la música utilizada

Musique composée et arrangée par Klaus BADELT
Musique additionnelle par Christopher CARMICHAEL et Ian HONEYMAN
Score réalisé par Klaus BADELT
Score co-réalisé par Christopher S. BROOKS
Orchestre enregistré par Jake JACKSON et Pete COBBIN
Assistant ingénieur du son Sam OKELL
Score mixé par Klaus BADELT
aux Studios Theme Park, Santa Monica / HLC, Paris
Score enregistré aux Studios
EMI Abbey Road, Londres / Studios Theme Park, Santa Monica
Orchestrateur Robert ELHAI
Copiste Vic FRASER
Direction d'orchestre Andy BROWN
Orchestre London Metropolitan Orchestra
Responsable de la production musicale Robyn KLEIN
Chargée de production Simone de LEUW
Conseiller technique Mark Anthony YAEGER
Production exécutive musicale gérée par Wunderhorn Music, Inc.
Supervision musicale et production exécutive Michael WIJNEN
Responsable des productions musicales Alexandre MAHOUT
Assistés de Barbara BRIGHT
Gestion éditoriale Dominique PISANI
© EuropaCorp Music Publishing
2009 EuropaCorp

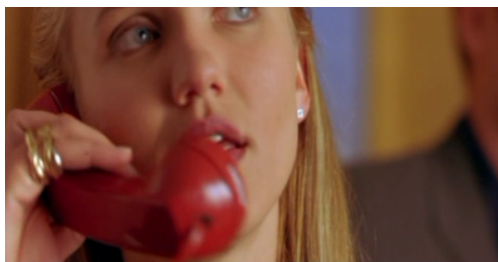
Información sobre la música original

<p>"E LUCEVAN LE STELLE AH FRANCHIGIA A FLORIA TOSCA" Extraits de "Tosca - Acte III" (G. Giacosa - L. Illica / G. Puccini) Interprété par Luciano Pavarotti l'Orchestre Philharmonique National de Londres les Choeurs de l'Opéra de Londres & la Chorale de garçons de Wandsworth Dirigé par Nicola Rescigno (Orchestre) et Russell Burgess & Terry Edwards (Choeurs) Domaine Public © 1979 Decca Records Company Ltd. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Vision</p>	<p>"LA VIE EN ROSE" (E. Piaf / Louiguy) © 1946 Editions BEUSCHER ARPEGE © 1997 Editions BEUSCHER-ARPEGE</p>
<p>"HELLO I'M JOHNNY CASH" (Piers Marsh - Robert Spragg - Jon Delafons) Avec l'aimable autorisation de Chrysalis Music France Réalisé et mixé par Mark Wallis & David Ruffy pour Stephen Budd Management à partir d'une production originale de Larry Love & Jon Delafons. © Chrysalis Music Ltd © 2005 One Little Indian Ltd.</p>	<p>"EHII RODOLFO...O SOAVE FANCIULLA" Extrait de "La Bohème - Acte I" (G. Giacosa - L. Illica / G. Puccini) Interprété par Maria Callas, Giuseppe di Stefano et le Choeur et Orchestre du théâtre de la Scala de Milan dirigé par Antonino Votto Domaine Public © 1958 EMI Italiani SpA Avec l'aimable autorisation de EMI Music France</p>
	<p>"TUTTE LE FESTE AL TEMPIO" Extrait de "Rigoletto - Acte II" (F. M. Piave / G. Verdi) Domaine Public Avec l'aimable autorisation de M.A.T. Music Theme Licensing Ltd.</p>



Información sobre la música adjunta

Los datos que aparecen en los créditos finales del film, no siempre están completos. A veces no van acreditados o incluso son erróneos. Se dan casos en que se escucha una música en la película y a la hora de buscarla en los títulos correspondientes no aparece. Eso conlleva un trabajo de investigación y búsqueda exhaustivo para conseguir saber de que obra se trata, sobretodo cuando la música no es conocida. Un caso que nos puede dar una idea de ello es el de la película *Un domingo cualquiera* (1999) de Oliver Stone. Los créditos finales son amplísimos. Duran cerca de dos minutos. Pero hay un pasaje que se muestra al principio de la película que no aparece especificado. Es la escena en que la presidenta del club, Christina Pagniaci, sigue el encuentro desde la sala vip del estadio. Allí suena de fondo una música. Es de corte mozartiano. Se trata de un fragmento de la *Sinfonía 29 en la mayor* de W. A. Mozart. Sin embargo, no se cita en los créditos finales.



La presidenta habla por teléfono mientras se oye de fondo la música de Mozart

D) La música clásica en la banda sonora original

En la portada, contraportada y libreto adjunto del disco correspondiente a la banda sonora original, aparecen los datos del compositor de la música original y las obras que se incluyen en la película correspondiente. En un principio se priorizan los temas que son más convenientes para adjunar en el CD, de todos aquéllos bloques musicales que se utilizan a lo largo del film (y que en muchas ocasiones llegan aproximadamente al medio centenar). A veces, incluso, son varios los CDs que van dentro del estuche. También se pueden adjuntar algunos temas secundarios (como canciones, música tradicional, música moderna, música clásica...). Y en ocasiones se publican diferentes CDs de la misma película, uno con la BSO, o banda sonora original, y otro con el Soundtrack en el que aparecen los temas adjuntos. En cualquiera de estas opciones, se puede obtener alguna información sobre la música clásica utilizada en el film. Eso sí, también es importante indicar que, a veces, ésta no se incluye o lo hace sólo con alguno de los temas que se oyen en la película.

Dentro de estas opciones se dan dos casos principales: uno de ellos es cuando la música clásica es utilizada exclusivamente a lo largo de todo el film, como por ejemplo *Todas las mañanas del mundo* (1991). En este caso la BSO adopta directamente todos sus números musicales.



Portada de la banda sonora de *Todas las mañanas del mundo*



Contraportada de la banda sonora original de *Todas las mañanas del mundo*

Por otra parte, tenemos el caso en el que la música clásica comparte el contenido de la música original. Este es el modelo más utilizado. Como ejemplo se muestra la BSO de *Byzantium* (2012) de Javier Navarrete .



Portada de la banda sonora original *Byzantium*

En la contraportada podemos ver los audios incluidos y ordenados por pistas. Precisamente, en la pista número cinco está el adagio de la *Sonata para piano n° 3* en do mayor de Beethoven. Esta obra aparece en el film, conjuntamente con otras clásicas que se han descartado para la edición del CD. (Por ejemplo, las obras de Debussy, Shostakovich y Schubert que se oyen en la película no se incluyen en la publicación).



Contraportada de la banda sonora original Byzantium

Mención aparte merecen las antologías. Todas ellas contienen una selección temática donde se informa del autor y la película a la que corresponde, como por ejemplo en *Cinema Classics vol. 1*²⁹¹ del sello discográfico EMI.

En este volumen aparece música clásica preexistente y música original de film. En el caso de la música clásica, se indica la película de referencia por la que se ha dado a conocer al público, y con la que éste se identifica nada más escucharla. Como ejemplo ilustrativo recordemos la película *2001: Una odisea del espacio* (1968) y la música de Richard Strauss con el comienzo del poema sinfónico *Así habló Zaratustra*.

El "Track listing" o listado de pistas, (que incluye el compositor, la obra y la película de referencia), va indicado de la siguiente manera:

²⁹¹ *Cinema classics*. [S.l.]: EMI, 1995.

Track listing

- 1.1 **Richard Strauss** - Also sprach Zarathustra (**2001: A Space Odyssey**)
- 1.2 **Michael Nyman** - The Heart asks Pleasure First (**The Piano**)
- 1.3 **George Fenton** - Shadowlands End Credits (**Shadowlands**)
- 1.4 **John Williams** - Schindler's Liste Theme (**Schindler's List**)
- 1.5 **Richard Robbins** - A Portrait Returns-Darlington Hall-End Credits (**The Remains of the Day**)
- 1.6 **Umberto Giordano** - La mamma morta (**Philadelphia**)
- 1.7 **Alfredo Catalani** - Ebben? ne andrò lontana (**Diva**)
- 1.8 **Richard Wagner** - The Ride of the Valkyries (**Apocalypse Now**)
- 1.9 **Samuel Barber** - Adagio for Strings (**Platoon**)
- 1.10 **Franz Schubert** - Piano Trio in E Flat (**Barry Lyndon**)
- 1.11 **Giacomo Puccini** - Un bel di vedremo (**Barry Lyndon**)
- 1.12 **Giacomo Puccini** - O mio babbino caro (**A Room With a View**)
- 1.13 **Ludwig van Beethoven** - Piano Sonata n° 14 in C sharp minor, "Moonlight" (**Immortal Beloved**)
- 1.14 **Henry Purcell** - Funeral Music for Queen Mary (**A Clockwork Orange**)
- 1.15 **Arcangelo Corelli** - Violin Sonata in D minor (**Jefferson in Paris**)
- 2.1 **Georg Friedrich Händel** - Zadok The Priest (**The Madness of King George**)
- 2.2 **Wolfgang Amadeus Mozart** - Clarinet Concerto in A K622 (**Out of Africa**)
- 2.3 **Antonín Dvořák** - Song to the Moon (**Driving Miss Daisy**)
- 2.4 **Pietro Mascagni** - Intermezzo (**Raging Bull**)
- 2.5 **Ruggiero Leoncavallo** - Recitar!... Vesti la giubba (**The Untouchables**)
- 2.6 **Franz Schubert** - String Quintet in C D.956 (**Carrington**)
- 2.7 **Wolfgang Amadeus Mozart** - Requiem Aeternam (**Amadeus**)
- 2.8 **Giuseppe Verdi** - Dammi tu forza , o cielo! (**Pretty Woman**)
- 2.9 **Piano Concerto n°2 in C minor** (**Brief Encounter**)
- 2.10 **Giacomo Puccini** - Che gelida manina (**Moonstruck**)
- 2.11 **Léo Delibes** - Flower Duet (**True Romance**)
- 2.12 **Johann Sebastian Bach** - Double Violin Concerto in D minor BWV1043 (**Children of a Lesser God**)
- 2.13 **Ludwig van Beethoven** - Ode to Joy (**Dead Poets Society**)



Portada del primer volumen de la colección *Cinema Classics* del sello discográfico EMI.

E) Otras fuentes de información

También es posible encontrar referencias sobre la música utilizada en las películas por medio de bibliografía y páginas de internet. Las bases de datos son un recurso muy útil ya que aportan mucha documentación. La más importante se llama IMDB (International Movie Data Base) y es sin duda la más completa a nivel mundial. Se actualiza diariamente. En ella se muestra la información por títulos de películas, series de tv, nombres, compañías, palabras y caracteres de búsqueda, citas, biografías, argumentos, así como un motor de búsqueda avanzada. Esta Web, pese a ser la más importante, a veces no da la información precisa ya que recoge la información del "Soundtrack" en la relación que aparece dentro de los créditos finales de cada película. Si en ellos falta algún dato o el mismo es erróneo, saldrá reflejado de la misma manera en la base de datos.

En cuanto a música, aparte de las ya mencionadas bandas sonoras, es un punto decisivo contar con la partitura de la música. La mayor base de datos, ya descrita con anterioridad, es la de la Biblioteca musical Ottaviano Petrucci, más conocida por las siglas IMSLP. También se encuentra en internet y en ella es posible visualizar miles de partituras clásicas originales de compositores y ediciones cuyos derechos han caducado, así como de una gran variedad de formaciones instrumentales. Es imprescindible a la hora de analizar la música clásica de las películas y encontrar los compases concretos que se reproducen.

Teniendo en cuenta todas las fuentes donde podemos buscar información musical, el proceso para la obtención de los datos se reduce a los puntos siguientes:

- 1) Visualizar y escuchar atentamente el fragmento de la película. Se trata de la fuente primaria certera e imprescindible en la que podemos encontrar datos importantes para delimitar el pasaje musical que se incorpora. Sus créditos sirven de gran ayuda para especificar la música utilizada.
- 2) Buscar en grabaciones; revisar bibliografía técnica, histórica y biográfica; cotejar bases de datos, páginas de internet y partituras originales, para llegar a recopilar los conocimientos necesarios para su posterior análisis.

2.3 LA MÚSICA CLÁSICA EN LOS DIFERENTES GÉNEROS

Cuando comienza la película y se oye la primera música, el espectador percibe el carácter de la película. Ello es debido, por un lado, a la experiencia cultural, y por otro, a la influencia del "cliché" como modelo standard de representación musical de las diversas situaciones narrativas. La música crea expectativa. Por ejemplo, un *Allegro en modo mayor* de Vivaldi produce alegría y vitalidad. Un *tempo lento* de Beethoven en modo menor transmite serenidad y tristeza. Una *Cantata* de J. S. Bach refleja lo sublime...Todas estas características se observaron ya desde la época del cine mudo y ello hizo que esos caracteres musicales se imitaran en la música original, haciendo que la música fuera una representación sonora de lo previsible en pantalla. La influencia de la música tonal ha sido por ello de vital importancia en la historia cinematográfica. Por desgracia es preciso reconocer que el cine comercial ha hecho uso y abuso de ella. Y esto se potencia más en el caso del uso de la música culta. Sin embargo, en las últimas décadas los cineastas van rompiendo esos moldes preestablecidos y se arriesgan a proponer nuevas formas de utilización.

A lo largo de la historia cinematográfica, la música ha sido una fiel compañera de todos los géneros. Desde el film de animación al documental, desde la comedia al drama, desde la ciencia ficción al cine de terror, pasando por todo el resto genérico, la música cubre todo el espectro existente.

En el caso de la música clásica la cuestión varía sensiblemente. Ello se debe a que no todas las películas la incorporan, dejando paso en su lugar a que la música original ocupe el papel determinante a la hora de cubrir el film. Un breve repaso a través de los géneros más característicos nos da una idea del uso en el cine contemporáneo.

En el cine contemporáneo, el género principal en el que participa la música clásica es el drama. Ello se debe a que la música con su capacidad de abstracción hace que se acople a multitud de situaciones narrativas. Su fuerza a la hora de expresar todos los estados anímicos, sobretodo aquéllos en los que se produce sensación de tristeza, angustia, tranquilidad, concentración, tensión y emotividad hace que encontremos una gran cantidad de ejemplos que reflejan los estados anímicos en el drama de los personajes.

A continuación se sitúa la comedia, con el apoyo de música alegre, vital y rítmica que ayuda a dar al relato un toque desenfadado, divertido y gracioso a muchas situaciones en las que se encuentran los personajes.

El thriller, o cine de intriga y suspense, ocupa el tercer lugar. En él, la música colabora a crear ambientaciones enigmáticas y significativas que aportan el mistero necesario para interactuar dentro del género

Siguen después, por este orden de utilización, otros como el cine de animación, el de ciencia ficción, el género de terror y la comedia romántica, el cine de acción y aventuras, así como el documental, el género fantástico y el cine musical

Al final de todos los géneros se encuentran el cine bélico y el western²⁹². Este último, prácticamente olvidado en el uso de la música clásica a lo largo de todas las décadas que cubren la historia cinematográfica.

Para corroborar esta utilización dentro de los diferentes géneros, citamos en las páginas que vienen a continuación una selección de películas de referencia. En ellas aparecen temas clásicos (usados en mayor o menor número). Todas van ordenadas alfabéticamente dentro de los géneros a los que pertenecen.

Es importante apuntar que como en la realidad los géneros cinematográficos suelen ser compuestos²⁹³ y no existe el género único, los títulos que se mencionan a seguidamente parten de la descripción del primer género principal que identifica a la película.

²⁹² Como caso realmente excepcional, mencionamos el western de Quentin Tarantino, *Django desencadenado* (2012). En él, aparecen significativamente sendos fragmentos de *Para Elisa* de Beethoven y un arreglo del *Dies Irae* del *Requiem* de Verdi.

²⁹³ Por ejemplo, *La lista de Schindler* (1993) es un género compuesto (biografía, drama, historia). *Batman Begins* (2005) también (acción, aventura). Asimismo *Babe, el cerdito valiente* (1995), (comedia, drama, familiar)...

A) DRAMA

127 Hours (Danny Boyle, Reino Unido, 2010)
A Beautiful Mind (*Una mente maravillosa*) (Ron Howard, USA, 2001)
A Late Quartet (*El último concierto*) (Yaron Ziberman, USA, 2012)
All Thigs fair (*La belleza de las cosas*) (Bo Widerberg, Suecia, 1995)
A Master Builder (Jonathan Demme, USA, 2013)
Amour (Michael Haneke, Austria, 2012)
Angela's Ashes (*Las cenizas de Ángela*) (Alan Parker, USA, 1999)
Anime Nere (Francesco Munzi, Italia, 2014)
Antonio Vivaldi, un prince à Venise (Jean-Louis Guillerrou, Francia, 2006)
Acné (Federico Veiroj, Argentina, 2007)
Anna Karenina (Bernard Rose, USA, 1997)
Any Given Sunday (*Un domingo cualquiera*) (Oliver Stone, USA, 1999)
Anywhere but here (*A cualquier otro lugar*) (Wayne Wang, USA, 1999)
Atonement (*Expiación*) (Joe Wright, Reino Unido, 2007)
Bee Season (*La huella del silencio*) (Scott McGehee, David Siegel, USA, 2005)
Beginners (Mike Mills, USA, 2010)
Behind the Candelabra (*Detrás del Candelabro*) (2013) Steven Soderbergh (USA)
Belle Toujours (Manoel de Oliveira, Portugal, 2006)
Billy Elliot (Stephen Daldry, Reino Unido, 2000)
Birdman (Alejandro González Iñárritu, USA, 2014)
Black Swan (*Cisne negro*) (Darren Aronofsky, USA, 2010)
Boychoir (François Girard, USA, 2014)
Brassed Off (*Tocando el viento*) (Mark Herman, Reino Unido, 1997)
Breakfast on Pluto (*Desayuno en Plutón*) (Neil Jordan, Irlanda, 2005)
Breaking and Entering (Anthony Minghella, Reino Unido, 2006)
C.O.G. (Kyle Patrick Alvarez, USA, 2013)
Carrington (Christopher Hampton, Reino Unido, 1995)
Casa de Areia (Andrucha Waddington, Brasil, 2006)
Casino (Martin Scorsese, USA, 1995)
Catch Me if You Can (*Atrapame si puedes*) (Steven Spielberg, USA, 2002)
Closer (*Cegados por el deseo*) (Mike Nichols, USA, 2004)
Clouds of May (*Nubes de Mayo*) (Nuri Bilge Ceylan, Turquía, 1999)
Coco Chanel & Igor Stravinski (Jan Kounen, Francia, 2009)
Copying Beethoven (Agnieszka Holland, USA, 2006)
Crimson Tide (*Marea Roja*) (Tony Scott, USA, 1995)
De battre mon coeur s'est arrêté (*De latir mi corazón se ha parado*) (Jacques Audiard, Francia, 2005)
De tu ventana a la mía (Paula Ortiz, España, 2001)
Dead man shoes (Shane Meadows, Reino Unido, 2004)
Dear Frankie (*Mi querido Frankie*) (Shona Auerbach, Reino Unido, 2004)
Den Brysomme mannen (*El inadaptado*) (Jens Lien, Noruega, 2006)
Diana (*Caught in Flight*) (Oliver Hirschbiegel, Reino Unido, 2013)
El crimen del padre Amaro (Carlos Herrera, México, 2002)
El hijo de la novia (Juan José Campanella, Argentina, 2001)
El silencio antes de Bach (Pere Portabella, España, 2007)
Elizabeth The Golden Age (*Elizabeth, la edad de oro*) (Shekhar Kapur, Reino Unido, 2007)
Eyes wide shut (Stanley Kubrick, Reino Unido, 1999)
Farinelli il castrato (*Farinelli el castrado*) (Gérard Corbiau, Bélgica, 1994)

Fauteuils d'orchestre (Patio de butacas) (Danièle Thompson, Francia, 2006)
Film Socialisme (Jean-Luc Godard, Suiza, 2010)
For ever Mozart (Jean-Luc Godard, Francia, 1996)
G.I. Jane (La teniente O'neil) (Ridley Scott, USA, 1997)
Ghetto (Audrius Juzenas, Alemania, 2006)
Good (Vicente Amorim, Reino Unido, 2008)
Goya en Burdeos (Carlos Saura, España, 1999)
Hable con ella (Pedro Almodóvar, España, 2003)
Hamlet (Michael Almereyda, USA, 2000)
He Got Game (Spike Lee, USA, 1998)
Heartbreakers (Las seductoras) (David Mirkin, USA, 2001)
Heavenly creatures (Criaturas celestiales) (Peter Jackson, Nueva Zelanda, 1994)
Henry and June (Henry & June - El diario íntimo de Anaïs Nin) (Philip Kaufman, USA, 1990)
Hereafter (Clint Eastwood, USA, 2010)
Hilary and Jackie (Anand Tucker, Reino Unido, 1998)
Il Divo (Paolo Sorrentino, Italia, 2008)
Il était une fois ... Johann Sebastian Bach (Érase una vez Juan Sebastián Bach) (Jean-louis Guillerrou, Francia, 2006)
Il Giovane Favoloso (Mario Martone, Italia., 2014)
Immortal Beloved (Amor inmortal) (Bernard Rose, USA, 1994)
Japón (Carlos Reygadas, Méjico, 2002)
Jeanne la Pucelle I - Les batailles (Jacques Rivette, Francia, 1994)
Jefferson in Paris (James Ivory, USA, 1995)
Jobs (Joshua Michael Stern, USA, 2013)
K 19 The Widowmaker (Kathryn Bigelow, USA, 2002)
Käsky (Tears of April) (Aku Louhimies, Finlandia, 2008)
Katyn (Andrzej Wajda, Polonia, 2007)
Kolya (Jan Sverák, Chequia, 1996)
L'accompagnatrice (La acompañante) (Claude Miller, Francia, 1992)
L'homme qu'on aimait trop (André Téchiné, Francia, 2014)
La désolation d'Henri Desmarais (Maxime Gilbert, Canadá, 2014)
La fille du RER (La chica del tren) (André Téchiné, Francia, 2009)
La grande bellezza (Paolo Sorrentino, Italia, 2013)
La pianiste (La pianista) (Michael Haneke, Francia, 2001)
Larmar och gör sig till (En presencia del payaso) (Ingmar Bergman, Suecia, 1997)
Le Colonel Chabert (Yves Angelo, Francia, 1994)
Le Concert (El concierto) (Radu Mihaileanu, Francia, 2009)
Le hussard sur le toit (El húsar en el tejado) (Jean-Paul Rappeneau, Francia, 1995)
Le pont des arts (El puente de las artes) (Eugène Green, Francia, 2004)
Le Roi Danse (La pasión del rey) (Gérard Corbiau, Bélgica, 2000)
Le souffle (Damien Odoul, Francia, 2001)
Le temps qui reste (El tiempo queda) (François Ozon, Francia, 2005)
Les amants du Pont-Neuf (Los amantes del Pont Neuf) (Leos Carax, Francia, 1991)
Lezione 21 (Lección 21) (Alessandro Baricco, Italia, 2008)
Lorenzo's Oil (El aceite de la vida) (George Miller, USA, 1992)
Madame Bovary (Sophie Barthes, Reino Unido, 2014)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, USA, 1999)
Manjar de amor (Ventura Pons, España, 2002)
Mar adentro (Alejandro Amenábar, España, 2004)
Margaret (Kenneth Lonergan, USA, 2011)

Margin Call (J.C. Chandor, USA, 2011)
Marie Heurtin (Jean-Pierre Améris, Francia, 2015)
Marie-Antoinette (Maria Antonieta) (Sofia Coppola, USA, 2006)
Master and Commander. The Far Side of the World (Master and Commander- Al otro lado del mundo) (Peter Weir, USA, 2003)
Match Point (Woody Allen, USA, 2005)
Mecánicas celestes (Fina Torres, Venezuela, 1994)
Mein Name ist Bach (Mi nombre es Bach) (Dominique de Rivaz, Suiza, 2003)
Mia madre (Nanni Moretti, Italia, 2015)
Monsieur Lazhar (Philippe Falardeau, Canadá, 2001)
Mr Holland Opus (Profesor Holland) (Stephen Herek, USA, 1995)
Mr Turner (Mike Leigh, Reino Unido, 2014)
My Life so Far (Hugh Hudson, Reino Unido, 1999)
Nanking (Bill Guttentag, Dan Sturman; USA, 2000)
Ne touchez pas la hache (La duquesa de Langeais) (Jacques Rivette, Francia, 2007)
Nights In Rodanthe (Noches de tormenta) (George C. Wolfe, USA, 2008)
Nothing Personal (Nada personal) (Urszula Antoniak, Holanda, 2009)
Notre Musique (Nuestra Música) (Jean-Luc Godard, Francia, 2004)
Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard, Francia, 1990)
Nymphomaniac Vol.2 (Lars von Trier, Dinamarca, 2013)
Okuribito (Despedidas) (Yojiro Takita, Japón, 2008)
Portrait of a Lady (Retrato de una dama) (Jane Campion, USA, 1996)
Postia pappi Jaakobille (Cartas al padre Jacob) (Klaus Härö, Finlandia, 2009)
Pragnienie miłości (Chopin Desire for Love) (Jerzy Antczak, Polonia, 2002)
Quartet (Dustin Hoffman, Reino Unido, 2012)
Quills (Philip Kaufman, USA, 2000)
Russkiy kovcheg (El arca rusa) (Alexander Sokurov, Rusia, 2002)
Saraband (Ingmar Bergman, Suecia, 2003)
Schindler's List (La lista de Schindler) (Steven Spielberg, USA, 1993)
Shawshank Redemption (Cadena Perpetua) (Frank Darabont, USA, 1994)
Shine (Scott Hicks, Australia, 1996)
Shining Through (Resplandor en la oscuridad) (David Seltzer, USA, 1991)
Sibirskij tsiryulnik (El barbero de Siberia) (Nikita Mikhalkov, Rusia, 1998)
Slumdog Millionaire (Danny Boyle, Loveleen Tandan; Reino Unido, 2008)
Sonny (Nicolas Cage, USA, 2002)
Stardom (Denys Arcand, Canadá, 2000)
Taking Sides (Requiem por un imperio) (István Szabó, Francia, 2001)
Ten Minutes Older: The Trumpet - The Cello (VV. AA., Alemania, 2002)
Tetro (Francis Ford Coppola, USA, 2009)
The Last Quartet (El último concierto) (Yaron Zilberman, USA, 2012)
The Age of Innocence (La edad de la inocencia) (Martin Scorsese, USA, 1993)
The Aviator (El Aviador) (Martin Scorsese, USA, 2004)
The Big Lebowski (Joel Coen, USA, 1998)
The Bonfire of the Vanities (La hoguera de las vanidades) (Brian de Palma, USA, 1990)
The Countess (Julie Delpy, Francia, 2009)
The Curious Case of Benjamin Button (El curioso caso de Benjamin Button) (David Fincher, USA, 2008)
The Diaries of Vaslav Nijinsky (Paul Cox, Suecia, 2001)
The End of the Affair (El fin del romance) (Neil Jordan, Reino Unido, 1999)
The Godfather III (El Padrino III) (Francis Ford Coppola, USA, 1990)

The Good Shepherd (El buen pastor) (Robert De Niro, USA, 2006)
The Great Ecstasy of Robert Carmichael (Thomas Clay, Reino Unido, 2005)
The Great Gatsby (Baz Luhrmann, Australia, 2013)
The House of Mirth (La casa de la alegría) (Terence Davies, Reino Unido, 2000)
The King's Speech (El discurso del rey) (Tom Hooper, Reino Unido, 2010)
The Kreutzer Sonata (Bernard Rose, USA, 2008)
The Legend of Bagge Vance (La leyenda de Bagge Vance) (Robert Redford, USA, 2000)
The Life of David Gale (La vida de David Gale) (Alan Parker, USA, 2003)
The Luzhin Defence (La defensa Luzhin) (Marleen Gorris, Reino Unido, 2001)
The Man Who Wasn't There (El hombre que nunca estuvo allí) (Joel Coen, USA, 2001)
The Master (Paul Thomas Anderson, USA, 2012)
The Namesake (El buen nombre) (Mira Nair, USA, 2006)
The New World (El Nuevo Mundo) (Terrence Malick, USA, 2005)
The Painted Veil (El velo pintado) (John Curran, USA, 2006)
The Pianist (El pianista) (Roman Polanski, Reino Unido, 2002)
The Place Beyond the Pines (Cruce de caminos) (Derek Cianfrance, USA, 2013)
The Prince of Tide (El príncipe de las mareas) (Barbra Streisand, USA, 1991)
The River King (El rey del río) (Nick Willing, Canadá, 2005)
The Secret Life of Bees (La vida secreta de las abejas) (Gina Prince-Bythewood, USA, 2008)
The Soloist (El solista) (Joe Wright, USA, 2009)
The Talented Mr. Ripley (El talento de Mr Ripley) (Anthony Minghella, USA, 1999)
The Tree of Life (Terrence Malick, USA, 2011)
The Truman Show (El Show de Truman) (Peter Weir, USA, 1998)
The Ultimate Gift (El último regalo) (Michael O. Sajbel, USA, 2006)
The White Countess (La condesa rusa) (James Ivory, Reino Unido, 2005)
There will be blood (Pozos de ambición) (Paul Thomas Anderson, USA, 2007)
Thirteen Days (Roger Donaldson, USA, 2000)
Tickets (Abbas Kiarostami, Ken Loach, Ermanno Olmi; Reino Unido, 2004)
Tokyo Sonata (Kiyoshi Kurosawa, Japón, 2008)
Tom à la ferme (Xavier Dolan, Canadá, 2013)
Tous les matins du monde (Todas las mañanas del mundo) (Alain Corneau, Francia, 1991)
Trainspotting (Danny Boyle, Reino Unido, 1996)
Transamerica (Duncan Tucker, USA, 2005)
True Story (Rupert Goold, USA, 2015)
Venus (Roger Michell, Reino Unido, 2006)
Vera Drake (El secreto de Vera Drake) (Mike Leigh, Reino Unido, 2004)
Vitus (Fredi M. Murer, Suiza, 2006)
West Side Waltz (Toquemos un vals) (Ernest Thompson, USA, 1995)
When Nietzsche Wept (El día que Nietzsche lloró) (Pinchas Perry, USA, 2007)
White Palace (Pasión sin barreras) (Luis Mandoki, USA, 1990)
Wild at Heart (Corazón Salvaje) (David Lynch, USA, 1990)
Wit (Mike Nichols, USA, 2001)
Within the Whirlwind (Ronnie Scheib, Alemania, 2010)
Woman in Gold (Simon Curtis, Reino Unido, 2015)
Zipper (Mora Stephens, USA, 2015)

B) COMEDIA

27 Dresses (27 Vestidos) (Anne Fletcher ,USA, 2008)
A la mala (Pedro Pablo Ibarra, Mexico, 2015)
A Midsummer Nights Dream (el sueño de una noche de verano) (Michael Hoffman, Reino Unido, 1999)
Ace Ventura (Ace Ventura, un detective diferente) (Tom Shadyac, USA, 1993)
Amelie (Jean-Pierre Jeunet, Francia, 2001)
Babe (Babe, el cerdito valiente) (Chris Noonan, Australia, 1995)
Babe Pig in the City (Babe, el cerdito en la ciudad) (George Miller, Australia, 1999)
Bad Santa (Terry Zwigoff,USA, 2003)
Children Of The Revolution (Peter Duncan, Australia, 1996)
Crush (Mientras haya hombres) (John McKay, Reino Unido, 2101)
Detroit Rock City (Cero en conducta) (Adam Rifkin, USA, 1999)
Ensemble, c'est tout (Hunting and Gathering) (Juntos nada más) (Claude Berri, Francia, 2007)
Father of the Bride (El padre de la novia) (Charles Shyer, USA, 1991)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, USA, 1994)
Ghost Town (¡Me ha caído el muerto!) (David Koepp, USA, 2008)
Grosse Pointe Blank (Un asesino algo especial) (George Armitage, USA, 1997)
In the loop (Armando Iannucci, Reino Unido, 2009)
Intolerable Cruelty (Crueldad intolerable) (Joel Coen, USA, 2003)
Intouchables (Intocable) (Olivier Nakache, Eric Toledano; Francia, 2011)
Kekkonen Tulee! (Marja Pyykkö, Finlandia, 2013)
Kick Ass (Kick Ass, listo para machacar) (Matthew Vaughn, USA, 2010)
Kika (Pedro Almodóvar, España, 1993)
L'Âge des ténèbres (La edad de la ignorancia) (Denys Arcand, Canadá, 2007)
L'auberge espagnole (Una casa de locos) (Cédric Klapisch, Francia, 2002)
La vita è bella (La vida es bella) (Roberto Benigni, Italia, 1997)
Ladies in Lavender (La última primavera) (Charles Dance, Reino Unido, 2004)
Laitakaupungin valot (Lucas al atardecer) (Aki Kaurismäki, Finlandia, 2006)
Magic in the Moonlight (Woody Allen, USA, 2014)
Man On The Moon (Milos Forman, USA, 1999)
Melinda and Melinda (Woody Allen, USA, 2004)
Miss Congeniality (Miss agente especial) (Donald Petrie, USA, 2000)
Musica en espera (Hernán A. Golfrid, Argentina, 2009)
My Best Friend's Wedding (La boda de mi mejor amigo) (P.J.Hogan, USA, 1997)
One Chance (David Frankel, Reino Unido, 2013)
Rat Race (Ratas a la Carrera) (Jerry Zucker, USA, 2001)
Running With Scissors (Recortes de mi vida) (Ryan Murphy, USA, 2006)
Scoop (Woody Allen, USA, 2006)
Si la cosa funciona (Woody Allen, USA, 2009)
Sightseers (Ben Wheatley, Reino Unid, 2012)
Sour Grapes (Larry David, USA, 1998)
The Artist (Michel Hazanavicius, Francia, 2011)
The Family Man (Brett Ratner, USA, 2000)
The Girl (Julian Jarrold, Reino Unido, 2012)
The Hudsucker Proxy (El gran salto) (Joel Coen, USA, 1994)
The Oh in Ohio (Billy Kent, USA, 2006)
The Price of Milk (El precio de la leche) (Harry Sinclair, Nueva Zelanda, 2000)
Tristram Shandy A Cock And Bull Story (Michael Winterbottom, Reino Unido, 2005)

Tutti i santi giorni (Paolo Virzì, Italia, 2012)
Tu veux... ou tu veux pas? (Tonie Marshall, Francia, 2014)
Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, USA, 2008)
While We're Young (*Mientras seamos jóvenes*) (Noah Baumbach, USA, 2014)
Witless Protection (*Loca protección de testigos*) (Charles Robert Carner, USA, 2008)

C) THRILLER, INTRIGA O SUSPENSE

2.22 (Phillip Guzman, Canadá, 2008)
American Gangster (Ridley Scott, USA, 2007)
Big Nothing (Jean-Baptiste Andrea, Reino Unido, 2006)
Chloe (Atom Egoyan, Canadá, 2009)
Hannibal (Ridley Scott, USA, 2001)
Hannibal Rising (*Hannibal, el origen del mal*) (Peter Webber, USA, 2007)
I-Lived (Franck Khalfoun, USA, 2015)
In Bruges (*Escondidos en Brujas*) (Martin McDonagh, Reino Unido, 2008)
Inland Empire (David Lynch, USA, 2006)
Kill Your Darlings (John Krokidas, USA, 2013)
Kiss the Girls (*El coleccionista de amantes*) (Gary Fleder, USA, 1997)
La habitación de Fermat (Luis Piedrahita, Rodrigo Sopeña, España, 2007)
Lemming (Dominik Moll, Francia, 2005)
Los crímenes de Oxford (Alex de la Iglesia, España, 2008)
Natural Born Killers (Oliver Stone, USA, 1994)
Now You See Me (Louis Leterrier, USA, 2013)
Ocean's Thirteen (Steven Soderbergh, USA, 2007)
Oceans Eleven (Steven Soderbergh, USA, 2001)
Old Boy (Park Chan-wook, Corea del sur, 2003)
Righteous Kill (*Asesinato justo*) (Jon Avnet, USA, 2008)
Salt (Phillip Noyce, USA, 2010)
Savages (Oliver Stone, USA, 2012)
Seven (David Fincher, USA, 1995)
Sherlock Holmes (Guy Ritchie, USA, 2009)
Shutter Island (Martin Scorsese, USA, 2010)
Sin City (*Sin City- Ciudad del pecado*) (VV.AA., USA, 2005)
Sitcom (François Ozon, Francia, 1998)
Sleeping with the Enemy (*Durmiendo con su enemigo*) (Joseph Ruben, USA, 1991)
The Departed (*Infiltrados*) (Martin Scorsese, USA, 2006)
The Missing Person (Noah Buschel, USA, 2010)
The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*) (Jonathan Demme, USA, 1991)
Unbreakable (*El protegido*) (M. Night Shyamalan, USA, 2000)
Unthinkable (Gregor Jordan, USA, 2010)

D) CINE DE ANIMACIÓN

Bolero (Ivan Maximov, Rusia, 1992)
Divertimento D-Major Presto KV 136 (Zbigniew Kotecki, Polonia, 1991)
Fantasia 2000 (VV. AA., USA, 1999)
Harvie Krumpet (Adam Elliot, USA, 2003)
Ice Age: La edad de hielo (Chris Wedge, Carlos Saldaña, USA, 2002)
Ice Age 2 - The Meltdown (*Ice Age 2 - El deshielo*) (Carlos Saldaña, USA, 2006)

Ice Age 3 - Dawn of the Dinosaurs (Ice Age 3 - El origen de los Dinosaurios) (Carlos Saldaña, Mike Thurmeier, USA, 2009)
La course à l'abîme (Carrera hacia el abismo) (Georges Schwizgebel, Suiza, 1992)
Madagascar 3 (Eric Darnell, Conrad Vernon, Tom McGrath; USA, 2012)
Peter and the Wolf (Pedro y el Lobo) (Suzie Templeton, Reino Unido, 2006)
Filmy Animowane do Muzyki Klasycznej 1989-1996 (Cine polaco de animación con música clásica 1989-1996) (VV.AA., Polonia)
Solo Duets (Joseph Feltus, Italia, 2005)
The Flying Machine (Martin Clapp, Geoff Lindsey; USA, 2011)
The Haunted World of El Superbeasto (Rob Zombie, USA, 2009)
Wall.E (Andrew Stanton, USA, 2008)
Wallace & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit (Wallace & Gromit. La maldición de las verduras) (Nick Park, Steve Box; Reino Unido, 2005)

E) CIENCIA FICCIÓN

2081 (Chandler Tuttle, USA, 2009)
A.I. Artificial Intelligence (Inteligencia artificial) (Steven Spielberg, USA, 2001)
Babylon A.D. (Babylon) (Mathieu Kassovitz, Francia, 2008)
Being John Malkovich (Como ser John Malkovich) (Spike Jonze, USA, 1999)
Bicentennial man (El hombre bicentenario) (Chris Columbus, USA, 1999)
Elysium (Neill Blomkamp, USA, 2013)
Gattaca (Andrew Niccol, USA, 1997)
Knowing (Señales del futuro) (Alex Proyas, USA, 2009)
Le cinquième élément (El quinto elemento) (Luc Besson, Francia, 1997)
Minority Report (Steven Spielberg, USA, 2002)
Moon (Duncan Jones, Reino Unido, 2009)
Predators (Nimrod Antal, USA, 2010)
Prometheus (Ridley Scott, USA, 2012)
Simone (Andrew Niccol, USA, 2002)
Star Trek Nemesis (Stuart Baird, USA, 2002)
The Invasion (Invasión) (Oliver Hirschbiegel, James McTeigue, USA, 2007)
The Island (La Isla) (Michael Bay, USA, 2005)
The Rig (Peter Atencio, USA, 2010)
The Sum of All Fears (Pánico nuclear) (Phil Alden Robinson, USA, 2002)

F) TERROR

28 Days After (28 días después) (Danny Boyle, Reino Unido, 2002)
Bats (Louis Morneau, USA, 1999)
Byzantium (Neil Jordan, Reino Unido, 2012)
Copycat (Jon Amiel, USA, 1995)
Dark Country (Thomas Jane, USA, 2009)
Diary of the Dead (El diario de los muertos) (George A. Romero, USA, 2007)
Dread (Anthony DiBlasi, Reino Unido, 2009)
Frankenstein Day of the Beast (Ricardo Islas, USA, 2011)
Interview with the Vampire (Entrevista con el vampiro) (Neill Jordan, USA, 1994)
Kimyô na sâkasu (Strange Circus) (Sion Sono, Japón, 2005)
Mirrors (Reflejos) (Alexandre Aja, USA, 2008)
Misery (Rob Reiner, USA, 1990)

Needful Things (La tienda) (Fraser C. Heston, USA, 1993)
The Echo (Yam Laranas, USA, 2008)
The Exorcism of Emily Rose (El exorcismo de Emily Rose) (Scott Derrickson, USA, 2005)
The Exorcist III (William Peter Blatty, USA, 1990)
What Lies Beneath (Lo que la verdad esconde) (Robert Zemeckis, USA, 2000)
Wrong Turn 4: Bloody Beginnings (Camino sangriento 4. El origen) (Declan O'Brien, USA, 2011)

G) ROMANCE

5 To 7 (Victor Levin, USA, 2014)
Un divan à New York (Romance en Nueva York) (Chantal Akerman, Bélgica, 1996)
A Good Year (Un buen año) (Ridley Scott, USA, 2006)
Before Sunrise (Antes del amanecer) (Richard Linklater, USA, 1995)
Green card (Matrimonio de conveniencia) (Peter Weir, USA, 1990)
La belle personne (Christophe Honoré, Francia, 2008)
Labor Day (Jason Reitman, USA, 2013)
Mozart and the Whale (Locos de amor) (Petter Næss, USA, 2005)
Still Breathing (Unidos por el destino) (James F. Robinson, USA, 1998)
Stockholm (Rodrigo Sorogoyen, España, 2013)
Suburban Girl (Historias de Manhattan) (Marc Klein, USA, 2007)
The Answer Man (John Hindman, USA, 2009)
The Bridges of Madison County (Los puentes de Madison) (Clint Eastwood, USA, 1995)
The Cutting Edge (Pasión por el triunfo) (Paul Michael Glaser, USA, 1992)
To the Wonder (Terrence Malick, USA, 2012)
Waitress (La camarera) (Adrienne Shelly, USA, 2007)

H) ACCIÓN Y AVENTURAS

Basic (John McTiernan, USA, 2003)
Batman Begins (Christopher Nolan, USA, 2005)
Cantando dietro i paraventi (Ermanno Olmi, Italia, 2003)
Captain America: The First Avenger (Capitán América: El primer vengador) (Joe Johnston, USA, 2011)
Face/Off (Cara a cara) (John Woo, USA, 1997)
Jumanji (Joe Johnston, USA, 1995)
Kill Bill Vol I (Quentin Tarantino, USA, 2003)
Land of the Lost (El Mundo de los perdidos) (Brad Silberling, USA, 2009)
Lara Croft - Tomb Raider (Simon West, USA, 2001)
Lara Croft - Tomb Raider. The Cradle of Life (La cuna de la vida) (Jan de Bont, USA, 2003)
Lucy - Luc Besson - Francia (2014)
Night at the Museum. Secret of the Tomb (Shawn Levy, USA, 2014)
Mission Impossible (Misión imposible) (Brian De Palma, USA, 1996)
Run Lola Run (Tom Tykwer, Alemania, 1998)
Superman Returns (El regreso) (Bryan Singer, USA, 2006)
Spy Game (Juego de espías) (Tony Scott, USA, 2001)
The Avengers (Joss Whedon, USA, 2012)
The Avengers: Age of Ultron (Los vengadores 2) (Joss Whedon, USA, 2015)

I) CINE DOCUMENTAL

32 Short Films About Glenn Gould (32 cortometrajes sobre Glenn Gould) (François Girard, Canadá, 1993)
Altman (Ron Mann, Canada, 2014)
Dresdner interregnum (Werner Kohler, Alemania, 1991)
Iberia (Carlos Saura, España, 2005)
Le Messie (William Klein, Francia, 1999)
Man on Wire (James Marsh, Reino Unido, 2008)
Mea Maxima Culpa. Silence in the House of God (Alex Gibney, USA, 2012)
The American Nightmare (Adam Simon, USA, 2000)
Tod für fünf Stimmen (Gesualdo: Death for Five Voices) (Werner Herzog, Alemania, 1995)
Trip to Asia (Thomas Grube, Alemania, 2008)

J) FANTÁSTICO

Charlie and the Chocolate Factory (Tim Burton, USA, 2005)
Hellboy 2: The Golden Army (Hellboy 2: El ejército dorado) (Guillermo del Toro, USA, 2008)
House of Last Things (Michael Bartlett, USA, 2013)
Réalité (Quentin Dupieux, Francia, 2014)
The Sorcerer's Apprentice (Jon Turteltaub, USA, 2010)
Twilight (Crepúsculo) (Catherine Hardwicke, USA, 2008)
Watchmen (Zack Snyder, USA, 2009)
What Dreams May Come (Vincent Ward, USA, 1998)

K) MUSICAL

La Boheme (Robert Donihelm, Austria, 2008)
Madama Butterfly (Frédéric Mitterrand, Francia, 1995)
The Magic Flute (La Flauta Mágica) (Kenneth Branagh, Reino Unido, 2006)

L) BÉLICO

The Thin Red Line (Terrence Malick, USA, 1998)
Valkyrie (Bryan Singer, USA, 2008)

M) WESTERN

Django Unchained (Django desencadenado) (Quentin Tarantino, USA, 2012)
The Lone Ranger (El llanero solitario) (Gore Verbinski, USA, 2013)

2. 4 USO DE LA MÚSICA EN DIFERENTES PELÍCULAS

Son muchas las obras musicales que se han utilizado repetidamente a lo largo de la historia del cine. Entre ellas, existe una variedad de casos que han sido imitados, creando con ello tópicos o "clichés" que se han repetido incesantemente a través de los años. Recordemos, por ejemplo, las *marchas nupciales* de Wagner y Mendelssohn, que se incorporaron al repertorio cinematográfico en los comienzos del cine mudo y siguen oyéndose en la actualidad.



Runaway Bride (1999)
Marcha nupcial de Richard Wagner



Crueldad intolerable (2003)
Marcha nupcial de Félix Mendelssohn

Otro tópico se dió antiguamente en escenas en las que aparecía un organista y se escuchaba inexorablemente la *Toccata y Fuga* en re menor de J. S. Bach. Con el tiempo, el uso de esa música ha cambiado en su modo de utilización.



20.000 leguas de viaje submarino (1954)



El aviador (2004)

La música clásica ha sido también usada cinematográficamente a lo largo de toda la historia, como fondo en recepciones, reuniones, comidas en restaurantes... Es usual escuchar obras de Mozart, Vivaldi, Haydn, Beethoven... y en general cualquier música de cámara, en concreto de cuerda, acompañando lejanamente tales situaciones narrativas.

En los dos fotogramas que se muestran a continuación, se dan situaciones paralelas en las que suena la música de *Las cuatro estaciones de Vivaldi* como fondo de tipo ambiental.



Pretty Woman (1990)



Spy Game (2001)

La música clásica ha sido también incorporada para ilustrar pasajes específicos que ilustran diversos momentos históricos. En el siguiente ejemplo, la música de *La marcha para la entrada de los turcos* de Lully, escrita como música incidental para la obra de Molière, *El burgués gentilhomme*, es representada en sendas películas de época.



Todas las mañanas del mundo (1991)



La pasión del rey (2000)

Las adaptaciones de óperas, ha sido un género muy utilizado en cine. Actualmente es un formato presentado mayormente en vídeo. En el ejemplo, vemos el *Aria de Papageno* de la *Flauta mágica* de W. A. Mozart en dos versiones diferentes.



La flauta mágica (1975) de Ingmar Bergman



La flauta mágica (2006) de Kenneth Branagh

La interpretación de la música en pantalla es una fuente inagotable de modelos que se han desarrollado a través de todas las décadas. Se muestra, como referente, la música de Chopin correspondiente al Preludio nº 15 para piano (Op.28) en dos películas biográficas. Ambas, presentan al propio compositor interpretando esta obra.



Pasioness privadas de una mujer (1991)



Chopin. Desire for Love (2002)

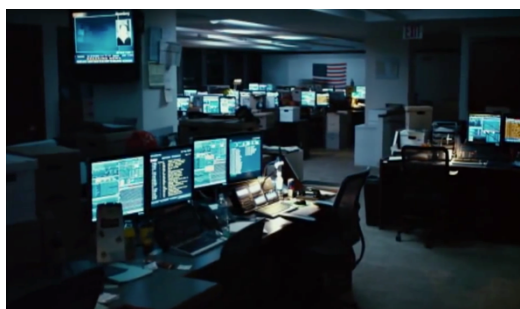
Esta misma obra musical cambia de concepto en el momento que se utiliza en otras circunstancias narrativas. En el film de ciencia ficción titulado *Prometheus* (2012), esta pieza se escucha en la nave mientras el robot humano proyecta imágenes de la tierra. Diferentemente, en el drama *El amor es extraño* (2015), el profesor de música escucha a su pequeña alumna mientras los recuerdos sensibilizan sus pensamientos. Otro drama, titulado *Margin Call* (2011), sitúa esta música de fondo, envolviendo la soledad que siente el jefe de la oficina durante la noche.



Prometheus (2015)

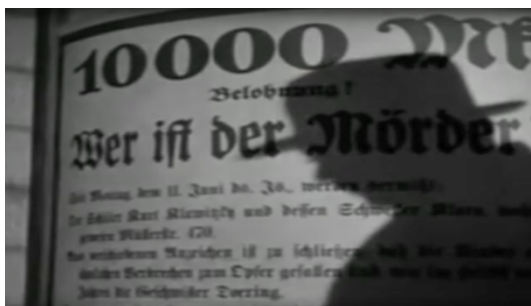


El amor es extraño (2015)



Margin Call (2011)

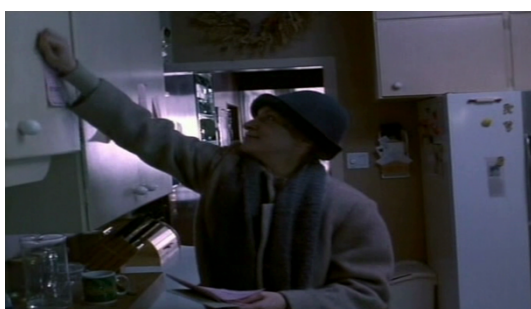
Un caso característico, que ilustra esta capacidad de fusionarse en diversos géneros, es el de la pieza *En la gruta del rey de la montaña*, perteneciente a la obra *Peer Gynt* de Edward Grieg, que ha sido incorporada en infinidad de ocasiones. Por mostrar algunos casos, ya en el thriller, *M. el vampiro de Dusseldorf* (1931), el asesino de niñas silba esa melodía. En la película de aventuras *Peer Gynt* (1941) el personaje principal se enfrenta a los mágicos súbditos del rey de la montaña mientras suena la música. Por otro lado, Nettie, una vecina de Castle Rock, pega panfletos contra el concejal, al son de esta pieza, en el film de terror titulado *La tienda* (1993). Asimismo, en la comedia *Ratas a la carrera* (2001) un automóvil es arrastrado por una grúa ante la impotencia de los personajes. Otro género como es el cine documental, adopta esta música en un pasaje durante una entrevista que realiza el funambulista francés Philippe Petit en *Man on Wire* (2008).



M. El vampiro de Dusseldorf (1931)



Peer Gynt (1941)



La tienda (1993)

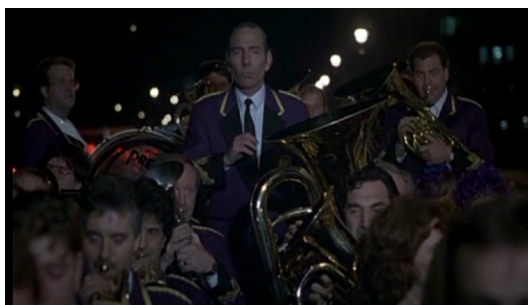


Ratas a la carrera (2001)



Man on Wire (2008)

Pompa y circunstancias de Edward Elgar, es otra obra que ha sido utilizada de manera significativa a lo largo de los años. En el film *Tocando el viento* (1997), la banda de Grimley Colliery interpreta esa música cuando van en autocar. Ese corte marcial, se refleja en la película de animación *Fantasia 2000* (1999) cuando suben todos los animales al arca de Noé. En el documental de Ken Russell que trata sobre la vida del propio compositor, *Elgar* (1962), hay una secuencia de la primera guerra mundial en la que se utiliza la música. Otro carácter más académico se da en la comedia *Forrest Gump*, cuando el personaje principal recoge su título universitario. Incorporada al cine de acción y aventuras, también la oímos ampulosamente en un pasaje de *Kingsman. Servicio secreto* (2014) .



Tocando el viento (1997)



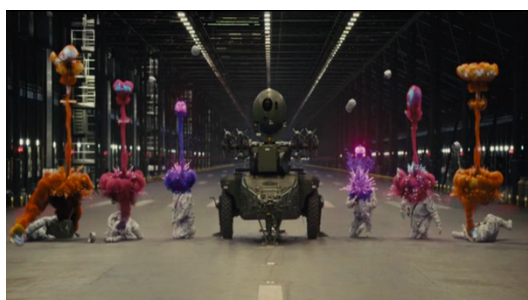
Fantasia 2000 (1999)



Elgar (1962)

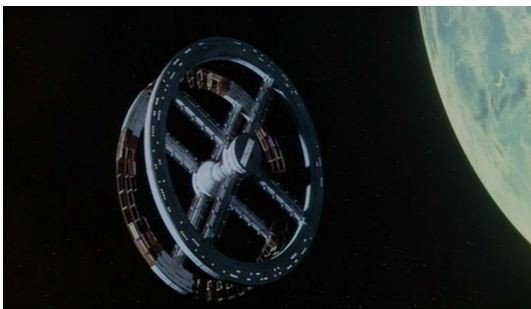


Forrest Gump (1994)



Kingsman. Servicio secreto (2014)

El Danubio azul, de J. Strauss sr. representa otro modelo de música capaz de funcionar en un amplio margen de situaciones narrativas. Ya bien sea mostrando las imágenes del espacio en *2001: Una odisea del espacio* (1968), modelo de ruptura que originó parodias posteriores como las representadas en varias escenas del film de animación *Wall-E* (2008), como haciendo el papel de fondo sonoro de una recepción en *El libro de la selva, la aventura continúa* (1994). También es utilizada como función localizadora en *El día que Nietzsche lloró* (2007). Usada como contraste a la locura de los pacientes de un psiquiátrico en *Camino sangriento 4: el origen* (2011), o de fondo cómico en *Austin Powers* (1997).



2001: Una odisea del espacio (1968)



El libro de la selva, la aventura continúa (1994)



Wall-E (2008)



El día que Nietzsche lloró (2007)



Camino sangriento 4: el origen (2011)



Austin Powers (1997)

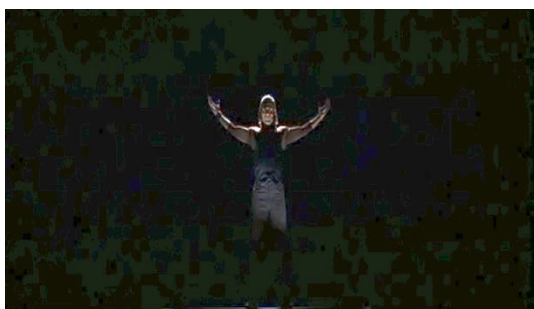
El comienzo de *Así habló Zaratustra* Richard Strauss, usado también como referente de la película *2001: Una odisea del espacio* (1968), se ha repetido posteriormente incluyéndolo en otros géneros como el cine de animación, el thriller, la comedia, el cine fantástico, el de aventuras y el de acción, entre otros.



2001: Una odisea del espacio (1968)



Toy Story 2 (1995)



Magnolia (1999)



Man on the Moon (1999)



Charlie y la fábrica de chocolate (2005)



El mundo de los perdidos (2009)



Noche en el museo III (2014)



Una novata en un cuento de hadas (2007)

Sin embargo, hay músicas que no se acoplan a diversos tratamientos genéricos. Su escucha produce una sensación única. Este es el caso del *Adagio* de Samuel Barber. Ya bien se utilice en dramas o comedias lleva el momento narrativo a un estado de desolación y tristeza. Esas sensaciones se dan, por ejemplo, al final de *El hombre elefante* (1980); en la muerte del sargento Elías en *Platoon* (1986); cuando el matrimonio Odone se entera de la enfermedad terminal de su hijo en *El aceite de la vida* (1992); en el momento en el que JB recoge la guitarra que su ídolo y amigo KG le acaba de regalar, en film titulado *Dando la nota* (2006); y al igual que en la película anterior, en otra comedia como *Amelie* (2001), la tristeza se apodera del espíritu alegre e inocente de ella, cuando ve unas imágenes conmovedoras en la televisión; y esa aflicción se transmite también en el discurso que el reverendo Arthur Dimmesdale realiza desde el púlpito en la película *La letra escarlata* (1995).



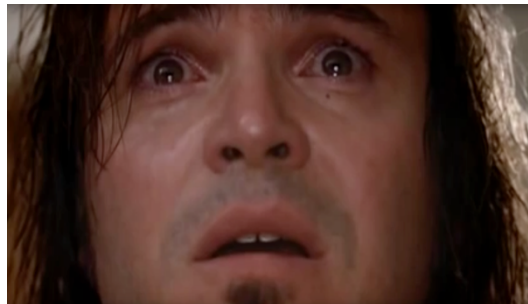
El hombre elefante (1980)



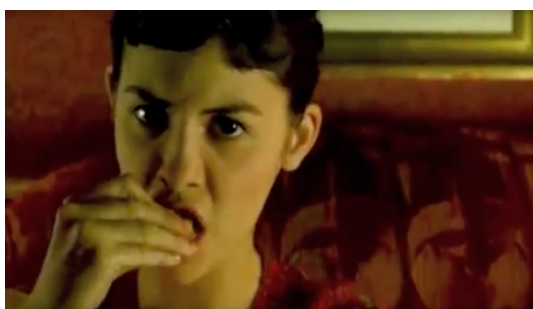
Platoon (1986)



El aceite de la vida (1992)



Dando la nota (2006)



Amelie (2001)



La letra escarlata (1995)

Casos similares se dan con otras músicas que encierran un carácter muy marcado. En las comedias es usual escuchar pasajes rápidos de Rossini, Verdi, Mozart, etc., que ayudan a realzar las situaciones divertidas que se dan a lo largo de las diversas escenas. Otras músicas, impulsan a sentir un estado más recogido y trascendental, como el Adagio de Albinoni, el Canon de Pachelbel, y en general muchos tiempos lentos de obras clásicas. Un caso representativo es el *allegretto* del *Segundo movimiento de la 7ª Sinfonía de Beethoven*. En los fotogramas siguientes se muestran instantes donde se escucha esta música en diferentes películas. En ellas, se producen tanto sensaciones de introspección, como en *Amor inmortal* (1994) y *Profesor Holland* (1995), como de premonición ante un futuro cercano e inexorable en *Tears of April* (2008), *The Rig* (2010), o *Señales del futuro* (2009). El compromiso que se está aceptando ante toda una nación, la sitúa sonando en el momento culminante de *El discurso del rey* (2010).



Amor inmortal (1994)



Profesor Holland (1995)



Tears of April (2008)



The Rig (2010)



Señales del futuro (2009)



El discurso del rey (2010)

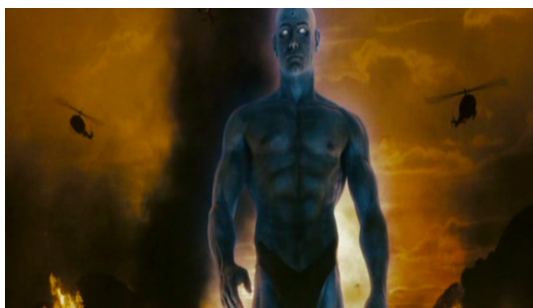
Otro uso muy recursivo ha sido la incorporación de *La cabalgata de la Valquirias* de Wagner a las películas. Ya bien sea desde los comienzos del cine para determinar una secuencia de ataque como en *El nacimiento de una nación* (1915), hasta su modelo de referencia con el uso en la escena de los helicópteros en *Apocalypse Now* (1979), que supone el momento más significativo y cuya utilización ha servido también para la creación de parodias imitativas. Éstas aparecen en *Watchmen* (2009) y en la breve cita cantada de *El santuario* (2011). Rompiendo con este uso tópico, aparece en otras películas, dentro de contextos diferentes, como en *Valkiria* (2008) y *El día que Nietzsche lloró* (2007), entre otras.



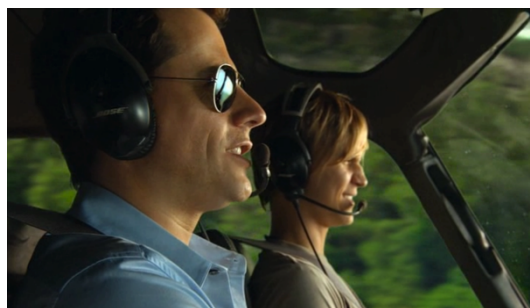
El nacimiento de una nación (1915)



Apocalypse Now (1979)



Watchmen (2009)



El santuario (2011)



Valkiria (2008)



El día que Nietzsche lloró (2007)

La música también es capaz de ayudar a describir diferentes lugares en los que se produce la acción narrativa:

El cuarto movimiento de la *Suite del gran cañón* de Ferde Grofé, nos transporta desde el nevado paisaje del Gran Cañón del Colorado, en el documental *Grand Canyon* (1958), hasta las cálidas arenas del desierto, en una escena romántica de la película *Valentino* (1977).



Grand Canyon (1958)



Valentino (1977)

El segundo movimiento del *Concierto para clarinete y orquesta* de W.A. Mozart nos lleva desde el invernadero de un piso neoyorkino en *Matrimonio de conveniencia* (1990), hasta los paisajes de las llanuras africanas en *Memorias de África* (1985).



Matrimonio de conveniencia (1990)



Memorias de África (1985)

El prelude de *El oro del Rin* de Richard Wagner, muestra unas ruinas en los montes Cárpatos, en *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979) o visualiza la llegada a las costas norteamericanas en *El nuevo mundo* (2005).



Nosferatu, vampiro de la noche (1979)



El nuevo mundo (2005)

Muchas obras de autores poco conocidos por el público se han dado a conocer gracias al cine. Basta recordar como ejemplo las músicas de György Ligeti y Aram Kachaturian en *2001: Una odisea del espacio* (1968), el citado caso del *Adagio*²⁹⁴ de Samuel Barber en *El hombre elefante* (1980) y la música de Krzysztof Penderecki en *El Resplandor* (1980).

La música de otros compositores más recientes se ha ido incorporando en estos últimos años. Este es el caso de Arvo Pärt a partir de *Testament* (1988), John Adams desde *The Cabinet of Dr. Ramirez* (1991), Giacinto Scelsi con su música en *Shutter Island* (2010), John Cage a partir del documental *Modulations* (1998), Morton Feldman desde *La casa de la alegría* (2000), Max Richter y Philip Glass, entre otros, marcan un punto de renovación en la utilización de la música clásica en el cine contemporáneo.

Finalmente, hay que apuntar una característica que se ha dado a través de las diferentes épocas y que sucede también en la actualidad. Se trata del uso de músicas de "moda". Ésta recurrencia, hace que el efecto sorpresa de músicas desconocidas por el público pierdan su pseudoanonimato y que, con su uso y abuso, lleguen a cansar y perder el interés general. Por citar algún caso, desde 1990, piezas de Puccini como *Nessun Dorma* de *Turandot* y *O mio babbino caro* de *Gianni Schicchi* se han usado en cerca de cuarenta películas cada una.²⁹⁵ Lo mismo sucede con Delibes y su *Dúo de las flores* de *Lakmé*.²⁹⁶ A ello hay que sumar obras que pierden su frescura debido al uso y abuso de su utilización masiva en pantalla. Hay que recordar que existen miles de obras clásicas que aún no son conocidas por la mayoría del público. Su incorporación haría, en muchos casos, el mismo efecto narrativo que el de obras muy conocidas y serviría asimismo para acercarlas a los espectadores.

²⁹⁴ Tanto en su versión de cuerdas como la de coro.

²⁹⁵ Según IMDB (Internet Movie Database)

²⁹⁶ *Ibid.*

TERCERA PARTE

UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA EN LOS DIFERENTES NIVELES NARRATIVOS

3. 1 DIÉGESIS VERSUS MÍMESIS

El término *diégesis* proviene del vocablo griego *διήγησις* y significa "narración", es decir, todo aquello que entra dentro del relato que se cuenta. Por extensión también adquiere el significado de exposición o explicación. De manera opuesta se encuentra la palabra denominada *mímesis*, proveniente del griego *μίμησις*, y cuyo significado es "imitación".

Para comprender el significado de esta terminología es preciso remontarnos a los filósofos griegos, en donde el término es creado *a priori* con la idea didáctica de explicar a sus alumnos, "los hechos e historias de los dioses" de la mitología griega. En un pasaje de la obra de Platón, *La República*,²⁹⁷ Sócrates comenta a su alumno Adimanto las tres formas en las que se puede contar una historia:

VI. *-Hasta aquí, pues, lo relativo a los temas. Ahora hay que examinar, creo yo, lo que toca a la forma de desarrollarlos, y así tendremos perfectamente estudiado lo que hay que decir y cómo hay que decirlo.*

-No entiendo qué quieres decir con eso -replicó entonces Adimanto.

-Pues hay que entenderlo -respondí-. Quizá lo que voy a decir te ayudará a ello. ¿No es una narración de cosas pasadas, presentes o futuras todo lo que cuentan los fabulistas y poetas?

-¿Qué otra cosa puede ser? -dijo.

-¿Y esto no lo pueden realizar por narración simple, por narración imitativa o por mezcla de uno y otro sistema?

-Este punto también necesito que me lo aclares más -dijo.

-¡Pues sí que soy un maestro ridículo y oscuro! -exclamé-. Tendré, pues, que proceder como los que no saben explicarse: en vez de hablar en términos generales, tomaré una parte de la cuestión e intentaré mostrarte, con aplicación a ella, lo que quiero decir. Dime, vamos a ver. ¿Tú te sabrás, claro está, los primeros versos de la Iliada, en los cuales dice el poeta que Crises solicitó de Agamenón la devolución de su hija y el otro se irritó y aquél, en vista de que no lo conseguía, pidió al dios que enviara males a los aqueos?

-Sí que los conozco.

²⁹⁷ PLATO - PABON, Jose Manuel - FERNANDEZ GALIANO, Manuel. *La República*. Ed. bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1969. 392-394a

-Entonces sabrás también que hasta unos determinados versos, y a la íntegra tropa rogó y sobre todo a ambos hijos de Atreo, los ordenadores de pueblos, habla el propio poeta, que no intenta siquiera inducirnos a pensar que sea otro y no él quien habla. Pero a partir de los versos siguientes habla como si él fuese Crises y procura por todos los medios que creamos que quien pronuncia las palabras no es Homero, sino el anciano sacerdote. Y poco más o menos de la misma manera ha hecho las restantes narraciones de lo ocurrido en Ilión e Ítaca y la Odisea entera.

-Exacto -dijo.

-Pues bien, ¿no es narración tanto lo que presenta en los distintos parlamentos como lo intercalado entre ellos?

-¿Cómo no ha de serlo?

-Y cuando nos ofrezca un parlamento en que habla por boca de otro, ¿no diremos que entonces acomoda todo lo posible su modo de hablar al de aquel de quien nos ha advertido de antemano que va a tomar la palabra?

-Claro que lo diremos.

-Ahora bien, el asimilarse uno mismo a otro en habla o aspecto, ¿no es imitar a aquel al cual se asimila uno?

-¿Qué otra cosa va a ser?

-Por consiguiente, en un caso como éste tanto el poeta de que hablamos como los demás desarrollan su narración por medio de la imitación.

-En efecto.

-En cambio, si el poeta no se ocultase detrás de nadie, toda su obra poética y narrativa se desarrollaría sin ayuda de la imitación. Para que no me digas que esto tampoco lo entiendes, voy a explicarte cómo puede ser así. Si Homero, después de haber dicho que llegó Crises, llevando consigo el rescate de su hija, en calidad de suplicante de los aqueos y en particular de los reyes, continuase hablando como tal Homero, no como si se hubiese transformado en Crises, te darás perfecta cuenta de que en tal caso no habría imitación, sino narración simple expresada aproximadamente en estos términos -hablaré en prosa, pues no soy poeta-: «Llegó el sacerdote e hizo votos para que los dioses concedieran a los griegos el regresar indemnes después de haber tomado Troya y rogó también que, en consideración al dios, le devolvieran su hija a cambio del rescate. Ante estas sus palabras, los demás asintieron respetuosamente, pero Agamenón se enfureció y le ordenó que se marchase en seguida para no volver más, no fuera que no le sirviesen de nada el cetro y las ínfulas del dios. Dijo que, antes de que le fuese devuelta su hija, envejecería ésta en Argos acompañada del propio Agamenón. Mandóle, en fin, que se retirase sin provocarle si quería volver sano y salvo a su casa. El anciano sintió temor al oírle y marchó en silencio; pero, una vez lejos del campamento, dirigió una larga súplica

a Apolo, invocándole por todos sus apelativos divinos, y le rogó que, si alguna vez le había sido agradable con fundaciones de templos o sacrificios de víctimas en honor del dios, lo recordase ahora y, a cambio de ello, pagasen los aqueos sus lágrimas con los dardos divinos». He aquí, amigo mío -terminé-, cómo se desarrolla una narración simple, no imitativa.

-Ya me doy cuenta -dijo-.

VII. -Pues bien, date cuenta igualmente -agregué- de que hay un tipo de narración opuesto al citado, el que se da cuando se entresaca lo intercalado por el poeta entre los parlamentos y se deja únicamente la alternación de éstos.

-También esto lo comprendo -dijo-. Tal cosa ocurre en la tragedia.

-Muy justa apreciación -dije-. Creo que ya te he hecho ver suficientemente claro lo que antes no podía lograr que entendieras: que hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia, como tú dices, y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías. ¿Me entiendes?

-Ahora comprendo -dijo- lo que querías decir entonces.

De esta forma podemos observar como la narración, con la perspectiva realizada desde fuera de ella, toma la forma de la *diégesis*. Es como un narrador que nos cuenta la historia desde un punto de vista objetivo, sin asumir las expresiones directas de los personajes. Por el contrario, si el relato se realiza por medio de la imitación del diálogo de los personajes, se entra en el terreno de la *mímesis*. Estas dos formas pueden encontrarse funcionando también aisladas o juntas dentro de la propia narración.

3. 2 LA DIÉGESIS Y LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

En el terreno cinematográfico la música *diegética* es la que se encuentra sujeta a la propia narración y va obligatoriamente ligada a ella. Por ejemplo, un pianista que aparece tocando en una escena, el sonido musical que sale de una radio, el canto que interpreta un personaje... La música se encuentra dentro de la historia y es inseparable de ésta. Aparece tanto dentro del campo visual como fuera de él, pudiendo sugerirse también en determinadas circunstancias, como por ejemplo la música recordada por un personaje y que se escucha en pantalla, aunque no la veamos, para dar sentido a la naturalidad de la narración. En resumen, es la música que oyen los personajes del film. Se la denomina también de las siguientes maneras:

- *Música accidental*. Término usado por Conrado Xalabarder,²⁹⁸ en contrapartida al de *música incidental*.
- *Actual Sound*. Jens F. Jensen,²⁹⁹ lo refiere al sonido que los personajes oyen o podrían oír.
- *Foreground Music*. Término anglosajón para definir la música que proviene de una fuente sonora que se produce dentro de la escena fílmica.³⁰⁰ Es lo contrario a *Background Music*.
- *Nivel interno*. En traducción de la denominación italiana "*Livello interno*", y usada por autores italianos como Sergio Miceli,³⁰¹ Ennio Morricone,³⁰² o Susana Buffa³⁰³ entre otros.
- *Música de pantalla*. Traducción de la definición francesa correspondiente a "*Musique d'ecran*" y expuesta por el investigador y compositor Michel Chion,³⁰⁴ refiriéndose a la

²⁹⁸ XALABARDER, Conrado: *Música de cine. Una ilusión óptica*. Barcelona: Libros en Red, 2006. p. 33

²⁹⁹ JENSEN, Jens F.: *Film Theory Meets 3D: A Film Theoretic Approach to the Design and Analysis of 3D Spaces*. Correspondiente al capítulo 16 de QVORTRUP, Lars. *Virtual Interaction: Interaction in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London: Springer, 2001. p. 325.

³⁰⁰ BEAVER, Frank Eugene: *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Analysis*. New York: Twayne Publishers, 1994. p.104.

³⁰¹ MICELI, Sergio: "Analizzare la musica per film Una riproposta della teoria dei livelli", en *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, n. 2, 1994, pp. 517-544.

³⁰² MORRICONE, Ennio - MICELI, Sergio - GALLENGA, Laura. *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*. Rome: Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2001. p. 83.

³⁰³ BUFFA, Susanna: *Un musicista per il cinema: Carlo Rustichelli, un profilo artistico*. Roma: Carocci, 2004. p. 32.

³⁰⁴ CHION, Michel - FRAU, Manuel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 193.

música que oyen los personajes en la ficción. Lo opuesto a este término es la *música de foso*.

- *Música ruido*. Definición usada por Marcel Martin para referirse a la de las películas musicales o la que produce un aparato de radio (suele ser un simple fondo sonoro pero puede adquirir un valor simbólico). Forma parte de los ruidos humanos en contraposición a los ruidos naturales.³⁰⁵

- *Música objetiva*. Término utilizado por Francisco Javier Zubiaur Carreño,³⁰⁶ y por otros autores como Beltrán Moner,³⁰⁷ quién la clasifica, como complemento a la música objetiva y música descriptiva, dentro del medio expresivo de ambientación para la imagen.

- *Música real*. Expresión atribuida a Maurice Jaubert, según cita Edgar Morin.³⁰⁸

- *Source Music*. También conocida en su traducción como *música fuente*, y que corresponde a la música que es localizada dentro de la propia acción, según comentan autores como R. A. Jacobus van der Lek³⁰⁹ y José Nieto.³¹⁰

El término fue retomado y adaptado por Anne Souriau,³¹¹ hija del filósofo e investigador francés Étienne Souriau, dentro del grupo de investigadores de estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París en 1950.³¹²

[...] Dichos investigadores necesitaban un término para designar un concepto que debían utilizar frecuentemente, pero para el cual no existía todavía una palabra especial, lo cual les habría obligado continuamente a usar perífrasis³¹³. Anne Souriau tomó entonces el término del griego διήγησις que designa un relato y el contenido de un relato. El término diégesis ha nacido, pues, en las investigaciones de estética cinematográfica, pero la noción que designa no es exclusiva de este arte: se aplica a todo arte en el que se representa algo

³⁰⁵ MARTIN, Marcel: *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996. p. 127.

³⁰⁶ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999, p. 119.

³⁰⁷ BELTRÁN MONER, Rafael: *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984. p. 31.

³⁰⁸ MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 76.

³⁰⁹ LEK, Robbert Adrianus Jacobus van der: *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erick Wolfgang Korngold, 1897-1957*. Amsterdam: Rodopi, 1991. p. 28.

³¹⁰ NIETO, José: *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996. p. 39.

³¹¹ SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998. p. 445.

³¹² *idem*.

³¹³ Figura retórica que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que hubiera podido decirse con menos o con una sola.

(cine, teatro, ballet figurativo, literatura, pintura y escultura de segundo grado, es decir, representativas, música descriptiva, etc.). La diégesis es el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte, de la cual es una parte.

Este vocablo apareció divulgado, por primera vez, en la *Revue Internationale de filmologie*³¹⁴ y posteriormente en *L'univers filmique*,³¹⁵ publicación en la que se daban a conocer los resultados de las investigaciones del mencionado grupo. En la introducción, que expone el propio Jean-Étienne Souriau, profesor de la Sorbona, quién coordinaba y dirigía la investigación, explica lo siguiente:

*Diégesis, Diegético: todo lo que pertenece "dentro de lo inteligible" (como dice M. Cohen-Séat³¹⁶) a la historia contada, al mundo supuesto o propuesto por la ficción del film. Ej: a) Dos secuencias proyectadas consecutivamente pueden representar dos escenas separadas en la diégesis por un largo intervalo (por varias horas o varios años de duración diegética). b) Dos decorados yuxtapuestos en el estudio pueden representar edificios supuestamente distantes en varios centenares de metros, dentro del espacio diegético. c) Puede suceder que dos actores (por ejemplo un niño y un adulto: o una vedette y otro personaje - acróbata por ejemplo) encarnan sucesivamente el mismo personaje diegético.*³¹⁷

Conjuntamente con la adopción de este término, el equipo de investigadores creó una serie de nuevas definiciones para el análisis fílmico, (tales como *àfilmique, créatoriel, écranique, filmographique, filmopanique, profilmique, spectatoriel*).³¹⁸ Con ello, este grupo de especialistas aportó un léxico hasta entonces inexistente que serviría de referencia para la futura investigación cinematográfica. De ahí su vital importancia. Desde entonces este término aparece en la inmensa mayoría de los estudios que tratan sobre la música cinematográfica.

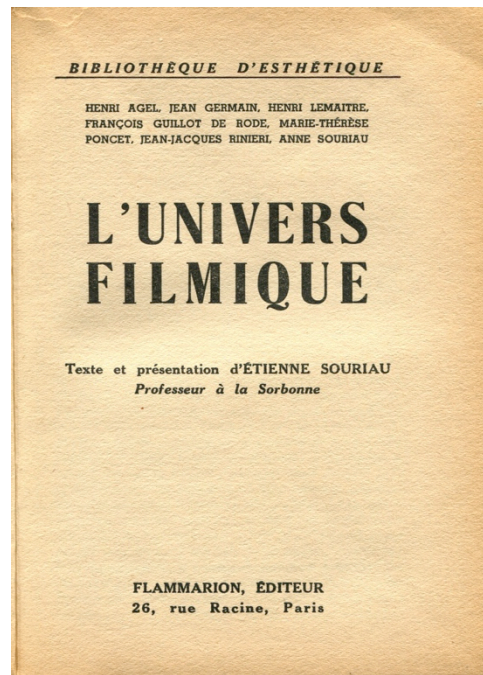
³¹⁴ SOURIAU, Étienne. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, en *Revue internationale de filmologie*, n^{os} 7-8, 1951, pp. 231-240.

³¹⁵ SOURIAU, Etienne - AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

³¹⁶ Se trata del investigador Gilbert Cohen-Séat, que realizó durante esos años una serie de interesantes estudios acerca del fenómeno cinematográfico y fue colaborador de la Revista internacional de filmología.

³¹⁷ *idem*. p. 7.

³¹⁸ SOURIAU, Étienne - AGEL, Henri. *Ibidem*. pp. 7-9.



Portada interior de *L'Univers Filmique*

También es importante hacer mención a otros autores que han aportado sus enfoques personales al *concepto diegético* dentro del film. Entre ellos se encuentran:

- Roland Barthes, quién explica, partiendo de un enfoque lingüístico,³¹⁹ que "las palabras, al igual que las imágenes son fragmentos de un sintagma más general y que la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la *diégesis*". (Lo que confirma que la *diégesis* debe tratarse como un sistema autónomo).³²⁰

- David Jay Bordwell, incluye dentro del *sonido diegético* los elementos propios de la banda sonora "Cualquier voz, pasaje musical, o efecto de sonido presentado como una fuente sonora dentro del mundo filmico".³²¹ También explica que "el espectador construye alguna versión de la diégesis, o un mundo espacio-temporal, y crea una historia (fábula) que tiene lugar dentro de sus límites [...] y que puede subir a un nivel de abstracción para asignarle un significado conceptual [...]".³²²

³¹⁹ Influenciado por la teoría de la significación de Ferdinand de Saussure.

³²⁰ BARTHES, Roland - HEATH, Stephen. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977. p.41

³²¹ BORDWELL, David, and THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, 1996. p.430

³²² BORDWELL, David, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995. p.24

- Noel Burch, amplia su significado y dice que "se trata de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico".³²³

- Geneviève Jacquinot, basándose en estudios sobre la cinematografía enfocada al mundo de la enseñanza, indica que "puede ser definida como la operación de estructurar una realidad, pero también como la construcción mental elaborada por el espectador"³²⁴.

- Gérard Genette, teórico de literatura y poética, propone tres elementos narratológicos entre los que se incluye este término: Relato, como "el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos". Historia o *Diégesis*, definida como "sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto del discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc." Y finalmente Narración, que es "el acontecimiento consistente en que alguien cuente algo: el hecho de narrar tomado en sí mismo".³²⁵

- Gerald Prince, la define como "el mundo ficticio en el que ocurren las situaciones y los eventos narrados".³²⁶

- Christian Metz, explica que es "el significado lejano del filme tomado en bloque [...] y está constituida por elementos parciales que son los significados externos cercanos de cada segmento filmico".³²⁷ "Es el relato mismo, pero también el tiempo y el espacio ficticios implicados dentro y a través de ella, por los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos".³²⁸

- Francis Vanoye, comenta como "en una película, el equivalente de la *diégesis* es evidentemente todo lo que se refiere a la expresión, lo propio del medio; es un

³²³ BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987. p. 247

³²⁴ JACQUINOT, Geneviève. *Image et pédagogie: analyse semiologique du film a intention didactique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

³²⁵ GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. pp. 75-327

³²⁶ PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987. p. 20

³²⁷ METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002. p.165

³²⁸ AUMONT, Jacques - MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001. p.70

ensamblaje de imágenes específicas, de palabras (habladas o escritas), de ruidos, de música, o sea, la materialización de la película".³²⁹

- Claudia Gorbman, la define como "la narración implícita en el mundo espacio-temporal de las acciones y caracteres".³³⁰

- Michel Chion, denomina la *música diegética* como *música de pantalla*, explicando que es "aquella que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción".³³¹

- André Gardiès expone que la *diégesis* es "el mundo ficcional que funciona generalmente (pero no siempre) a imagen y semejanza del mundo real. Se trata entonces de un *mundo*, un universo espacio-temporal coherente, poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes (parecidas eventualmente a aquellas de la experiencia vivida). El texto narrativo muestra y representa parcialmente dicho mundo. Sin embargo, el lector o espectador también tiene que construirlo imaginariamente a partir de lo que el texto propone o sugiere. La *diégesis* es el mundo en el cual penetra el lector o espectador cuando se deja 'atrapar' por una historia".³³²

- Jacques Aumont y Michel Marie, finalmente, quienes basándose en recopilaciones de diversos autores, como Metz, Genette y Souriau, elaboran un enfoque teórico y crítico sobre la definición de *diégesis*.³³³

³²⁹ VANOYE, Francis - GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada, 2008. p.43

³³⁰ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Pub, 1987. p.21

³³¹ CHION, Michel - LÓPEZ RUIZ, Antonio. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. p.68

³³² GARDIÈS, André. *Le récit filmique*, Paris: Hachette .Contours Littéraires, 1993. p.137

³³³ AUMONT, Jacques - MARIE, Michel. *Op.cit. Ibid.* p.69-70

3.3 LA DIÉGESIS EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Hemos visto como la narración de una historia es propia del cine y de artes afines que relatan la misma a lo largo del tiempo, como son la literatura, el teatro y la ópera. Sin embargo, la pintura, la escultura o la fotografía pueden reflejar también el mundo *diegético* a través de obras concretas.

En la pintura, son muchos los cuadros, de diversa índole, que se basan en historias específicas. Pongamos por ejemplo el famoso lienzo de Diego Velázquez titulado *Las hilanderas*. En él, encontramos una *diégesis* implícita que consiste en la evocación de la historia contada por Ovidio en el libro sexto de *Las Metamorfosis* que narra la historia de Atenea y Aracne.



En el cuadro podemos observar dos zonas principales de desarrollo narrativo. En la parte delantera se encuentran, de izquierda a derecha, cinco hilanderas. La segunda es Palas Atenea disfrazada con el velo. La de blanco es Aracne, quien tuvo la osadía de decir que hilaba mejor que la diosa. En la parte trasera y en otra habitación, se desarrolla el final de la historia en el que aparece la diosa victoriosa, vestida ya con sus

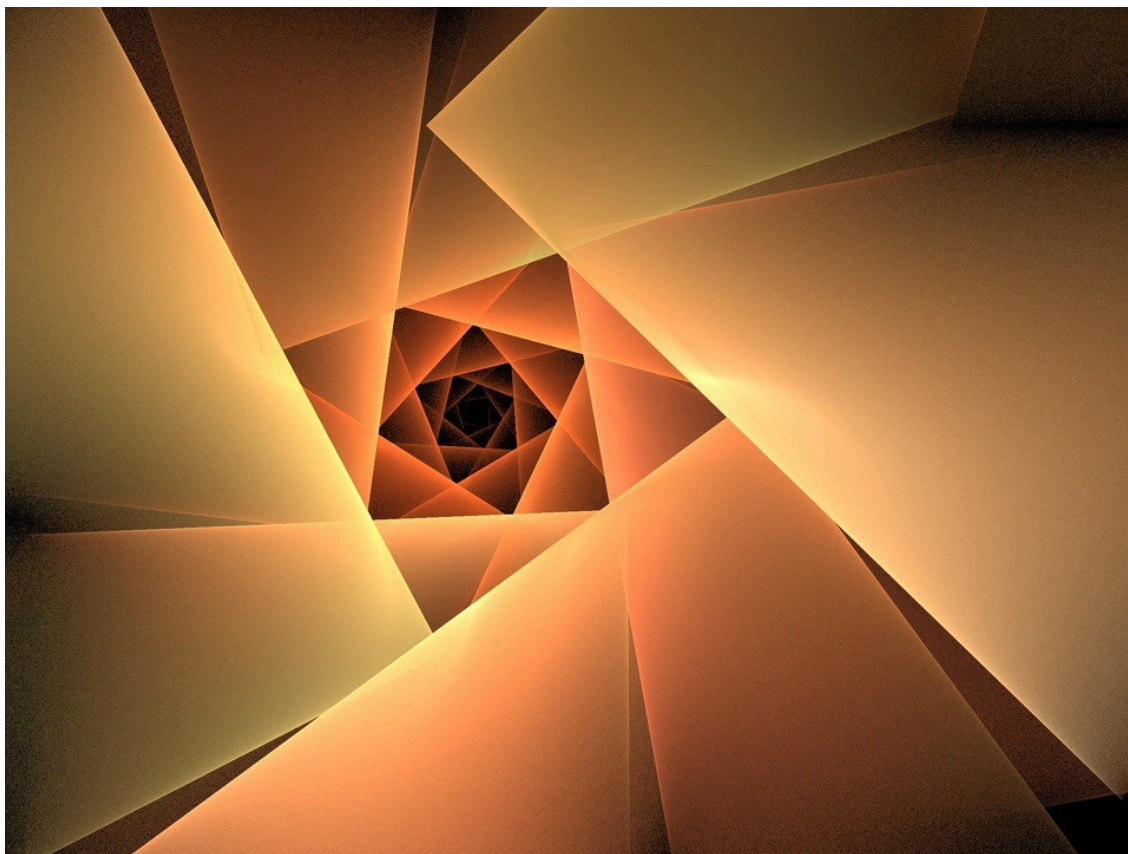
atributos, levantando el brazo y castigando por su atrevimiento a Aracne, que se encuentra en medio del cuadro. Varias cortesanas observan el instante. El final de la historia de Ovidio concluye con Aracne convertida por la diosa en araña para la eternidad.

En la escultura ponemos como ejemplo *diegético*, una obra que trata también acerca de un relato mitológico: "Laocoonte y sus hijos". La obra se estima que fue realizada hacia 50 d. c. por Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas. Se encuentra en el Museo Pío-Clementino del Vaticano.



El momento representado es el dramático instante en el que Laocoonte, sacerdote del templo de Apolo en Troya, es atacado junto a sus hijos por dos serpientes marinas. Según una versión, la osadía del padre fue intentar destruir el caballo de Troya, Según otra, fue un castigo de Apolo por el sacrilegio cometido al haber roto el voto de celibato.

En fotografía, hay temáticas que se prestan a deshilvanar un relato a partir de la imagen propuesta. En este caso se muestra la obra digital "Mise en abîme" del autor de este libro, Eduardo Armenteros.



Este término, cuya traducción al castellano es la de "puesta en abismo", es utilizado para determinar el proceso que consiste en introducir una narración dentro de otra, a la manera de las matrioskas o muñecas rusas. La expresión fue creada a partir de un comentario que realizó André Gide en un artículo de su *Journal* de 1893:

*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme.*³³⁴

En la fotografía se muestran una serie de estructuras englobadas unas dentro de otras produciendo un efecto de caída hacia un abismo imaginario.

³³⁴ MORRISSETTE, Bruce. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. p. 7

3.4 LA EXTRADIÉGESIS MUSICAL

La idea mimética equivale en la música cinematográfica a lo que se denomina *extradiégesis* y ello se debe a que en la inmensa mayoría de los casos refuerza, imitando a manera de discurso paralelo, todo aquello que sucede en la pantalla. Es música no obligatoria pero imprescindible en la coherencia del discurso narrativo. Potencia el desarrollo de la historia y ayuda a definir tanto los estados anímicos de los personajes como los espacios y situaciones dramáticas en los que se desenvuelven en ella.

*El mundo extradieético se refiere a las acciones, espacios y eventos que suceden fuera de la historia narrada y que incluye el contexto de la recepción por parte de la audiencia e información como subtítulos, créditos y la música original que sólo la audiencia percibe.*³³⁵

También se la conoce como *música no diegética*,³³⁶ *música incidental*,³³⁷ *música de fondo*,³³⁸ *música subjetiva* o *sugestiva*,³³⁹ *música de foso*,³⁴⁰ *livello esterno*,³⁴¹ *background music*...³⁴²

La utilización de la música *extradieética* preexistente como base del bloque musical hace que se parta de ella para realizar posteriormente el montaje visual. Sin

³³⁵ STADLER, Jane - McWilliam, Kelly. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Crows Nest, N.S.W.: Allen & Unwin, 2009. p.10

³³⁶ "Evidentemente, la música no diegética, como acompañamiento, había aparecido en el cine mudo, pero allí su cualidad narrativa la hizo temporalmente abstracta". Citado en BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995. p.51

³³⁷ Este término se usa para denominar a toda aquella música que acompaña libremente a una escena dramática. Se usa tanto en cine como teatro, radio, televisión, poesía..."El origen del término se remonta a la época isabelina en Inglaterra, a fines del siglo XVI, donde se compusieron partituras especiales destinadas a acompañar el drama". Citado en SÁNCHEZ, Rafael. *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Buenos Aires: La Crujía Eds, 2003. p.235

³³⁸ "Música que sirve de acompañamiento a la acción de una película sin que proceda de una fuente diegética". Citado en KONIGSBERG, Ira - HERRANDO PÉREZ, Enrique - LÓPEZ MARTÍN, Francisco. *Diccionario técnico Akal de cine*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2007. p.347

³³⁹ BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984. p.31

³⁴⁰ "La que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción. Este término hace referencia al foso de la orquesta de la ópera clásica".. Citado en CHION, Michel - LÓPEZ RUIZ, Antonio. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 82

³⁴¹ MORRICONE, Ennio - MICELI, Sergio - GALLENGA, Laura. *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*. Rome: Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2001. p.81

³⁴² BUHLER, James - FLINN, Caryl - NEUMEYER, David. *Music and Cinema*. Hanover, NH: University Press of New England, 2000. p.9

embargo, en la inmensa mayoría de los casos la música *extradiegética* es exclusiva, compuesta para cada bloque concreto de la película por el compositor, el cual se acopla al montaje aportado por el director para crear los diversos números musicales incluidos en la banda sonora original del film. Esto hace que la forma de trabajo en el montaje sonoro de la película cambia drásticamente dependiendo de la preexistencia o no de la música.

La música clásica en el cine adquiere su principal interés cuando funciona extradiegéticamente, ya que aporta una gran variedad de recursos expresivos, estructurales y narrativos.

A continuación se muestra un cuadro comparativo de las terminologías usadas en el ámbito diegético y extradiegético:

<i>Música diegética</i>	<i>Música extradiegética, Música no diegética.</i>
<i>Música accidental</i>	<i>Música incidental.</i>
<i>Actual Sound</i>	<i>Commentative Sound</i>
<i>Foreground Music</i>	<i>Background Music</i>
<i>Nivel interno</i>	<i>Nivel externo</i>
<i>Música de pantalla</i>	<i>Música de foso</i>
<i>Música objetiva</i>	<i>Música subjetiva</i>
<i>Phenomenal Music</i>	<i>Noumenal Music</i>
<i>Música real</i>	<i>Música irreal</i>
<i>Source Music</i>	<i>Original Music</i>
<i>Música necesaria</i>	<i>Música creativa</i>

Equivalencia de términos entre la *música diegética* y *extradiegética*

3.5 NIVELES NARRATIVOS

El nivel narrativo es el punto de vista desde el que se cuenta el relato. Enrique Pulecio Mariño³⁴³ explica la relación entre el relato literario y el relato cinematográfico que realiza Francis Vanoye.³⁴⁴ A partir de la teoría de Gerald Genette que lo define como "Representación de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje escrito",³⁴⁵ Vanoye, va más allá y lo relaciona con el relato que se produce dentro de la película. De ahí deduce dos referentes básicos que son el discurso narrativo y los acontecimientos narrados, y finalmente los esquematiza de la siguiente forma:

Acontecimientos narrados	Discurso narrativo
<ul style="list-style-type: none">- Accciones encadenadas- Agente(s) y paciente(s)- Marco (lugares, objetos)- Cronología	<ul style="list-style-type: none">- Un enunciador del relato(narrador), declarado o disimulado.- Una enunciación del relato (narración)- Uno o dos puntos de vista a través del cual se efectúa la enunciación y la representación- Un destinatario del relato

Elementos del relato

En la música cinematográfica los niveles narrativos se dividen en tres partes principales:

1) PRIMER NIVEL: La música *extradieética* que actúa como fuente sonora fuera de pantalla a manera de narrador omnisciente.

2) SEGUNDO NIVEL: La música *diegética* que forma parte obligada de la narración implícita en el marco de la imagen narrada. Dentro de ella se encuentra el *sonido intradieético*, que se refiere a aquél cuya fuente no se ve pero cuya presencia sabemos que se encuentra dentro del relato cinematográfico.³⁴⁶

³⁴³ PULECIO MARIÑO, Enrique. *El Cine: Análisis y Estética*. Caracas. EMPA, 2011. p.100

³⁴⁴ VANOYE, Francis. *Recit écrit. Recit filmique*, París, Nathan, 1998, p 9

³⁴⁵ *Ibid.*, p.20

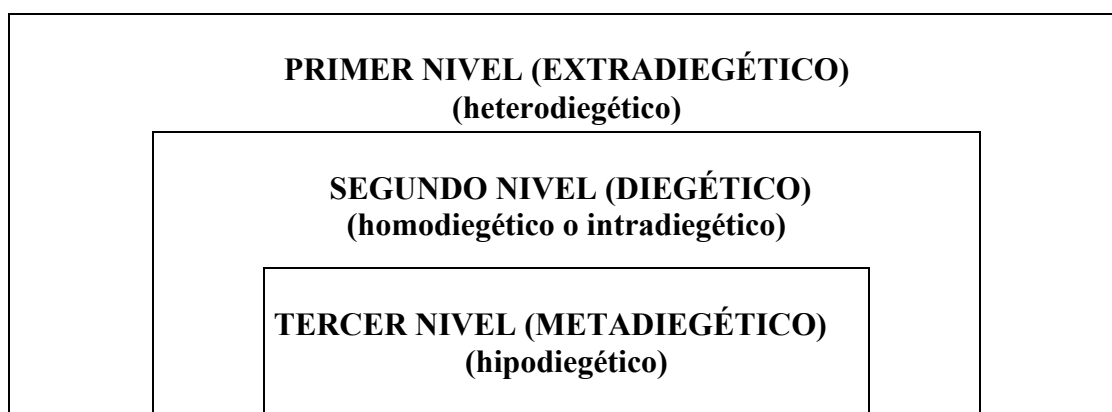
³⁴⁶ HAYWARD, Susan. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge, 2000. p.85

3) TERCER NIVEL: La música *metadieética* o *hipodieética* que se encuentra englobada dentro de una narración incrustada dentro de la narración principal, a manera de "matrioska" o "caja china".

- La música *extradieética* es la que escuchan sólo los espectadores. Su equivalente literario es conocido también como narración *heterodieética*.³⁴⁷

- La música *dieética* la escuchan los personajes y los espectadores. Su equivalente en literatura corresponde también a los términos *homodieético* o *intradieético*.³⁴⁸

- La música *metadieética* es la que escuchan los espectadores y los personajes que ven la historia de otros personajes. Su equivalente literario es llamado también *hipodieético*.³⁴⁹



Esquema de niveles narrativos

En muchos casos el foco narrativo cambia de nivel mientras se produce el relato. La misma música cambia de ser *dieética* a *extradieética* o viceversa. Esa forma de intercambio musical entre diferentes niveles narrativos lo denominaremos *música transdieética*.³⁵⁰

³⁴⁷ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

³⁴⁸ *Ibid.*

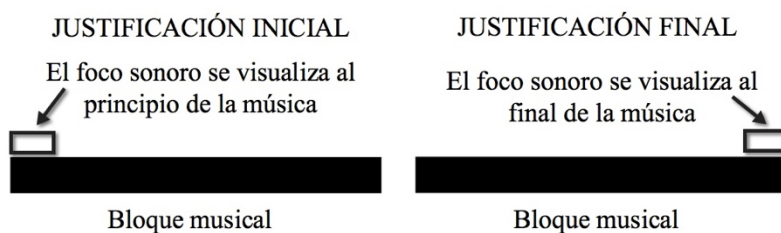
³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Llamada también *falsa diégesis*. (XALABARDER, Conrado) *op.cit.* p.36

3. 6 LA JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA

Es muy usual observar como en muchos pasajes donde se utiliza *música diegética* aparece dentro de plano el foco emisor de la misma. A veces puede mostrarse, en breves segundos o fotogramas, tanto en planos cercanos como alejados, o incluso escondida entre todos los componentes que conforman la imagen. Para que sea justificada, la *diégesis* necesita aparecer visualmente de manera real, es decir, *dentro de plano*. En el *fuera de plano* siempre se sobreentiende, es imaginaria, pero no se ve. Una vez que se plantea el montaje de un *bloque diegético musical*, si se desea visualizar la fuente originaria, la justificación puede aparecer al comienzo del bloque sonoro, en medio o al final, es decir en cualquier momento del desarrollo de la pieza.

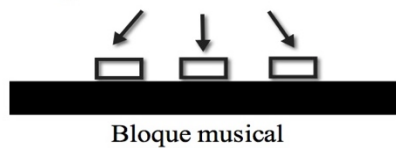
Planteada al principio, se reafirma de entrada su procedencia, como en el ejemplo correspondiente a la película *Le Souffle*, y da pie a elaborar todo un desarrollo narrativo, a partir de la fuente sonora mostrada. Por el contrario, si se presenta al final se crea el máximo nivel de expectativa ya que se deja en suspenso su procedencia. ¿Es una *música extradiegética*, o por el contrario es un *bloque diegético* que se debe especificar para comprender su función? Éste es el ejemplo que encontramos en la película *Bee Season (La huella del silencio)*.



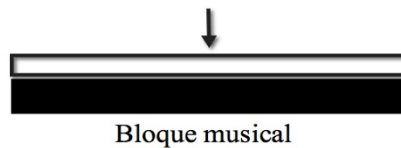
Cuando se presenta hacia la mitad de la pieza, como en la película *Before Sunrise (Antes del amanecer)*, conlleva una introducción creando una expectativa que sugiere la procedencia de la música, que se cumple en medio del discurso, para continuar ya presentada su visualización, apoyando el desarrollo de la narración audiovisual.

También es posible encontrar esta *justificación diegética* a lo largo de todo el pasaje musical de manera *continua*, proceso que aparece en varios pasajes de la película *El silencio antes de Bach*.

JUSTIFICACIÓN INTERMEDIA
El foco sonoro se visualiza
en alguna zona central de la música



JUSTIFICACIÓN CONTÍNUA
El foco sonoro se visualiza
a lo largo de toda la música



A continuación analizamos los cuatro modelos de referencia que aparecen en las películas mencionadas y que nos ayudarán a comprender de una manera visual su modo de utilización.

Como forma de *justificación inicial* de la *diégesis musical* se analiza un pasaje de la película francesa titulada *Le Souffle*. Seguidamente, y como ejemplo de *justificación intermedia*, se muestra un fragmento de la película estadounidense *Before Sunrise*. De la misma nacionalidad, y como referente de *justificación final*, se incluye una parte de la película *Bee Season*. Para terminar este apartado, y para mostrar el uso de la *justificación continua* en el tratamiento *diegético*, se analiza una escena de la película española *El silencio antes de Bach*.

3. 6. 1 JUSTIFICACIÓN INICIAL

Le Souffle

Damien Odoul. Francia. 2001.

David, un muchacho de quince años, se emborracha durante unas vacaciones en la granja de unos tíos suyos. Se dejará llevar por los efectos del alcohol a través de los campos que rodean la casa hasta el punto de matar a un amigo suyo.



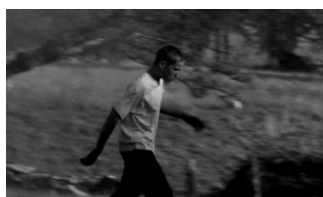
1. JUSTIFICACIÓN INICIAL. Plano de de Aurora, a punto de comenzar el ensayo con su padre. (*La obra es "Music for a While"*³⁵¹ *de Henry Purcell*).



2. COMIENZO MUSICAL. Plano corto de la "viola da gamba" de Aurora.



3. Exterior casa. David, abrumado por el crimen que ha realizado salta desde el balcón. (*Se oye la voz de la madre de Aurora, interpretando la parte vocal*).



4. Huye por el campo. (*Continuidad de la música, ocupando el principal nivel sonoro*).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. David encuentra un establo en donde se esconde. (*Finaliza la música*).

³⁵¹ Los papeles de los padres de Aurora en la película están interpretados por músicos profesionales. Yvon Réperant , clavecinista, hace de padre, mientras que la cantante Françoise Masset es la madre de ella. Christine Plubeau toca la parte de viola da gamba que interpreta Aurora. Interpretada por el Ensemble Baroque de Limoges. (*Créditos finales de la película*)

3. 6. 2 JUSTIFICACIÓN INTERMEDIA

***Before Sunrise* (Antes del amanecer)**

Richard Linklater. USA. 1995.

En un viaje en tren por Europa, Jesse conoce a Celine. Ambos pasarán juntos una noche en Viena donde entablarán una gran amistad.



1. COMIENZO MUSICAL. Viena al amanecer. *(Una música de clave, suena en la lejanía).*



2. Jesse y Celine pasean por una calle, mientras *(Continuidad de la música, que se va haciendo cada vez más presente).*



3. Se acercan al lugar de donde proviene el sonido. Ambos reconocen el timbre instrumental de un clave.



4. JUSTIFICACIÓN INTERMEDIA. Celine y Jesse se asoman a una ventana baja y ven a un músico ensayando en el sótano de una casa. *(La pieza que está tocando es la "Variación 25"³⁵² de las Variaciones Goldberg de Johann Sebastian Bach).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. La pareja continúa andando mientras se alejan del lugar donde se interpretaba la música. *(El sonido de la misma se aleja con ellos).*

³⁵² Interpretada por Wolfgang Glüxam. *(Créditos finales de la película)*

3. 6. 3 JUSTIFICACIÓN FINAL

Bee Season (La huella del silencio)

Scott McGehee, David Siegel. USA. 2005.

El matrimonio entre Saúl y Miriam Naumann atraviesa un momento difícil. Su hijo mayor Aaron, se refugia en una secta religiosa para evadirse de la situación. Mientras la hija pequeña, que tiene unas grandes dotes intelectuales y se prepara para un concurso nacional de ortografía, será el punto de apoyo para poder salvar la unión familiar.



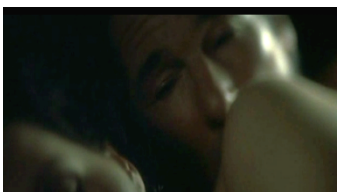
1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Aaron que se encuentra deprimido en su dormitorio. (*Oye a su padre, en la habitación contigua, trasteando con el violín*).



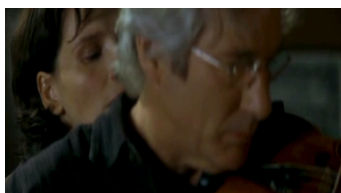
2. Plano de Miriam, triste y pensativa, a punto de abandonar la casa. (*La obra que interpreta Saúl se va concretando; se trata de la "Chacona"*³⁵³ *de la Partita para violín n° 2 BWV 1005 de Johann Sebastian Bach*).



3. Al ser sorprendida por su hija, cuando va a salir, Eliza, la conduce a su dormitorio y la acuesta amorosamente. (*Continuidad de la música como fondo*).



4. Tras esta escena de enorme ternura con la niña, Miriam se decide a marcharse, pero ya en la puerta se produce un Flash-back del matrimonio hablando íntimamente en la cama, en un acto desesperado, de generosidad y amor, para intentar la reconciliación. (*Continuidad de la música, que se ha ido definiendo cada vez más durante la secuencia*).



5. JUSTIFICACIÓN FINAL. Miriam, ilusionada con la posibilidad de un arreglo, decide quedarse. Llega a la habitación donde Saúl sigue tocando, se acerca por detrás, le abraza y le besa. (*Saúl deja de tocar, para abrazarla a su vez*).

³⁵³ Interpretada por Timothy Fain. (*Créditos finales de la película*)

3. 6. 4 JUSTIFICACIÓN CONTINUA

El silencio antes de Bach

Pere Portabella. España. 2007.

Un camionero que toca en la armónica música de Bach, y un anciano que dirige visitas turísticas en Leipzig, son historias que se entrelazan con la de la vida y estancia de aquél compositor en esa ciudad. Paralelamente se van narrando, con el fondo musical de sus obras, otras pequeñas historias que se desarrollan en la actualidad.



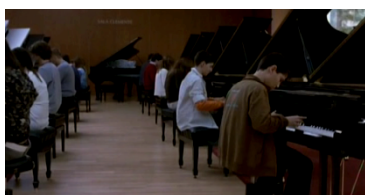
1. COMIENZO DE LA JUSTIFICACIÓN. Plano de un hombre sentado de espaldas, en uno de los instrumentos de en una tienda de pianos. (*Comienza a tocar tímidamente la “Séptima variación”³⁵⁴ de las Variaciones Goldberg BWV 988 de Johann Sebastian Bach*).



2. Plano medio, lateral que muestra de cerca al ejecutante, inseguro y lento, intentando enlazar las notas de la pieza.



3. Travelling en retroceso, en el que aparecen otros pianistas, que se van sumando, y que interpretan la pieza con mayor rapidez y decisión.



4. Plano general de los ejecutantes en un momento de máxima intensidad. (*La suma de todos los instrumentos y su desfase en la sincronización, produce un extraño efecto de nebulosa sonora*).



5. FINALIZACIÓN DE LA JUSTIFICACIÓN. Travelling en avance, hacia piano vacío que se encuentra al fondo de la sala. (*Al llegar a un primer plano del instrumento, termina la justificación y naturalmente la música*).

³⁵⁴ Interpretación en directo por el protagonista Álex Brendemühl y los alumnos del Conservatorio de Torrent. (*Créditos finales de la película*)

3. 7 LA DIÉGESIS EXPLICADA

En algunos guiones cinematográficos se incluye una demostración verbal o visual de la obra musical que se incluye dentro del pasaje narrativo.

Puede ser el caso de un profesor que enseña a sus alumnos la procedencia de la música, como en *Mr. Holland Opus*,³⁵⁵ en la que el pedagogo explica en una de sus clases que la obra que están escuchando es de L.V. Beethoven, en concreto la *Séptima Sinfonía*.³⁵⁶ No explica de que movimiento se trata. Comenta como el compositor estaba sordo y como, según se cuenta, tuvo que cortar las patas del piano para poder acercarse al su oído al suelo mientras tocaba. Un alumno le pregunta como sabía como podían sonar las notas musicales si nunca las había escuchado, a lo que el profesor, con las lágrimas en los ojos le dice que Beethoven no nació sordo, recordando en ese momento el drama de la sordera infantil que sufre su propio hijo.



Mr. Holland impartiendo la clase

Una película francesa titulada *La belle personne*,³⁵⁷ muestra en pantalla a Nemours, un profesor de italiano, impartiendo una clase de idioma. Para ello utiliza una música de referencia y pone un fragmento de *Lucia de Lamermoor*³⁵⁸ de G. Donizetti y explica que está basada en una obra de Walter Scott. Escribe en la pizarra el título de la obra y el nombre del compositor, sin especificar el Aria. También habla de la grabación y explica que se trata de una versión de María Callas, lo que provoca un impacto en su alumna Junie que sale impresionada de la clase.

³⁵⁵ *Mr. Holland's Opus (Profesor Holland) Stephen Herek. USA. 1995*

³⁵⁶ No se especifican los intérpretes ni en la BSO ni en los créditos finales de la película. Sin embargo en un plano del pasaje se observa un disco de vinilo con la información del sello discográfico Richmond.

³⁵⁷ *La belle personne. Christophe Honoré. Francia . 2008*

³⁵⁸ Versión de María Callas. Choeur et Orchestre du Mai musical Florentin, bajo la dirección de Tulio Serafin. (BSO)



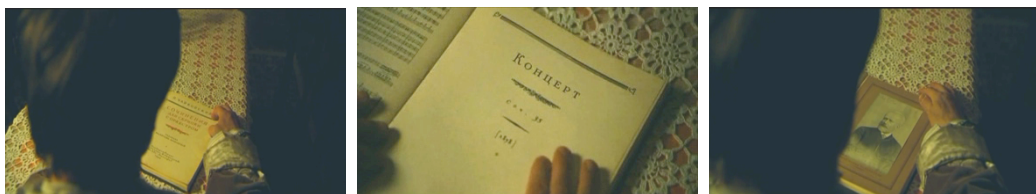
*El profesor Nemours escribiendo en el encerado
la información de la música*

En *Anywhere but here*,³⁵⁹ Adele se encuentra en un asilo de ancianos enseñando a una mujer a pronunciar la palabra “Vals”. Se trata del tipo de pieza musical que está sonando en el jardín y que, en concreto es una versión en directo de un arreglo del “Danubio Azul” de J. Strauss.



*Adele enseñando a pronunciar
la palabra “Vals”*

Existen otros casos específicos, en los que el director muestra incluso la partitura de la música que suena en ese momento. Ese es el caso de *Le concert*,³⁶⁰ en el que hay un pasaje en el que el director de orquesta Andrei, se encuentra estudiando la partitura orquestal del *Concierto para Violín y Orquesta en Re Mayor*³⁶¹ Op. 35 de P.I. Tchaikovsky, que será interpretado por los miembros de su orquesta. Antes de comenzar el estudio se muestra como abre la partitura, con la portada, la imagen del compositor y el título de la obra.



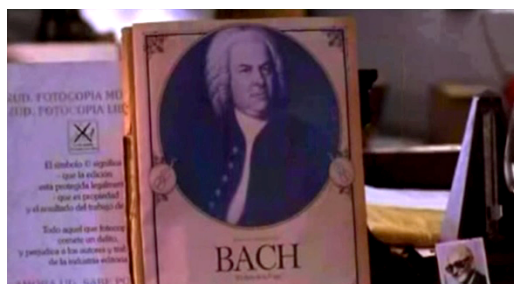
Tres momentos de Andrei abriendo la partitura del Concierto para violín

³⁵⁹ *Anywhere but here* (A cualquier otro lugar). Wayne Wang. USA. 1999

³⁶⁰ *Le concert* (El concierto). Radu Mihaileanu. Francia 2009

³⁶¹ Sólo viene la información de Sarah Nemtanu, que es la intérprete de violín. (Créditos finales de la película)

Otro referente es el de la película *Música en espera*.³⁶² Hay un diálogo entre los personajes principales que es muy significativo: Paula lee el título de la partitura que se encuentra en el atril del piano, diciendo “*El Arte de la Fuga*”, y en la que aparece también un retrato de J.S.Bach. Ezequiel comenta que la obra es la última que compuso el autor. Posteriormente Ezequiel se sienta al piano y comienza a leer un fragmento de la misma.



*Portada de la partitura
con la imagen de J. S. Bach*

De muchos de los ejemplos en donde encontramos como la parte narrativa incluye información sobre la música utilizada, hay uno que requiere una atención especial y que es motivo de estudio. Se trata de un pasaje de la película *Philadelphia*.

El personaje principal, Andrew ha contraído sida. Cuando se enteran en el prestigioso bufete, donde trabaja como abogado, le despiden. Ante esa situación decide demandar a su empresa. Intenta contratar a un abogado que le lleve el caso y la mayoría rehúsa a defender su caso por las dificultades que conlleva ir contra uno de los mejores equipos judiciales del país. Finalmente consigue que un abogado de color llamado Joe acceda a defenderle. Tras mucho tiempo de trabajo y a pesar de las adversidades con las que se encuentra, su esfuerzo se verá recompensado y ganará, contra todo pronóstico, el caso. Este triunfo será póstumo, ya que cuando finaliza el juicio, Andrew ha fallecido víctima de la enfermedad.

El instante concreto al que nos referimos, se encuentra en un momento en el que Joe va a casa de Andrew para tomar datos para el juicio. Éste se halla ya en fase terminal y por encima de todo ve la vida, no como un triunfo judicial, sino como una superación humana y profunda como persona.

³⁶² *Musica en espera*. Hernán A. Golfrid. Argentina. 2009

Cuando Joe le está haciendo preguntas para el juicio, Andrew pone un fragmento de la música de la ópera *Andrea Chenier*. Es un pasaje muy significativo ya que encierra un paralelismo muy acusado con su situación vital. Se trata del aria “*La mamma morta*” en la que se relata como la madre de la protagonista principal, llamada Madeleine, muere en un incendio a manos de la muchedumbre que ataca su palacio.

Es un momento dramático de la ópera y también lo es de la película. Si en aquélla, se expresa el pesar por el fallecimiento de la madre, en ésta, Andrew, ve la muerte ya de cerca. Joe, su abogado, permanece conmovido ante la situación, impregnado de comprensión y pesar por su cliente.

El momento culminante del aria lo es también de la secuencia cinematográfica. La presencia de la muerte está ahí y en el momento en que se expresa su aproximación Andrew habla relatando ese dramatismo acompañado de un montaje visual impregnado de un filtro de color rojo, como la sangre. Pero esa sangre también es un símbolo de purificación. Se invoca con ella a la vida, a la esperanza, al amor...

A lo largo de todo el pasaje, Andrew va traduciendo cada frase del aria e incluso hay un momento que habla de los instrumentos que se escuchan. Relata como la intérprete es María Callas y muestra también el cambio de carácter musical que se produce al final de la música cuando la idea de la muerte y de la sangre se transforma en la presencia de lo divino, en la llegada al paraíso.

Otro ejemplo de referencia menos exhaustivo, pero también interesante, lo encontramos en la película *A True History*. Se trata del momento en el que el preso Christian Longo, acusado de haber matado a su mujer y a sus hijos, es entrevistado en la cárcel por Jill Barker. Ésta, le pone una música de fondo que corresponde al compositor renacentista *Carlo Gesualdo*. Mientras se oye, la periodista cuenta la historia criminal del creador de la música que se escucha. Narra como mató a su esposa, al amante de ésta, y a su propio hijo pequeño, después de conocer la infidelidad conyugal que se estaba produciendo.

3. 7. 1 DIÉGESIS EXPLICADA

Philadelphia

Jonathan Demme. USA. 1993.

El joven abogado Andrew Beckett, es despedido del prestigioso bufete de abogados en el que trabaja, cuando se descubre que ha contraído el sida. Deberá entonces demandar a la empresa por despido improcedente y conseguir ganar el juicio con la única ayuda del abogado Joe Miller.



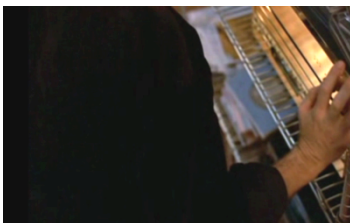
1. Andrew: *¿Te agrada esta música? ¿Te gusta la Ópera?*



2. Joe: *No estoy muy familiarizado con la Ópera, Andrew.*

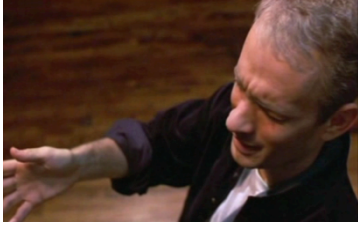


3. Andrew: *Esta es mi aria preferida.* ³⁶³ *Es María Callas, en "Andrea Chenier"...*
¡Umberto Giordano!
Esta es "Madeleine".



4. Andrew: *Está diciendo que durante la Revolución Francesa, la chusma incendió su casa... Su madre murió por salvarla a ella.*

³⁶³ Se trata del aria "*La mamma morta*". Versión de María Callas, con Tulio Serafin dirigiendo The London Philharmonic Orchestra. (BSO)



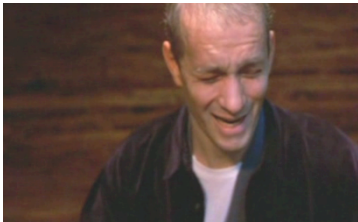
5. Andrew: *"El lugar que me acunó está en llamas".*



6. Andrew: *¿Sientes la angustia en su voz? ¿Puedes sentirla?
Ahora empiezan las cuerdas y cambia todo.
La música está llena de esperanza.
Ahora cambiará otra vez, ¡escucha...!
¡Escucha!.*



7. Andrew: *"Traigo pesar a los que me aman".*



8. Andrew: *¡Ah, ese solo de cello!*



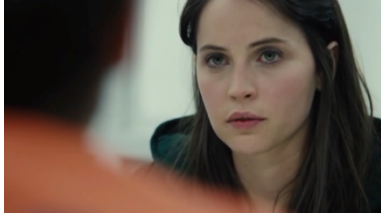
9. Andrew: *"Durante esa pena el amor llegó a mí".*



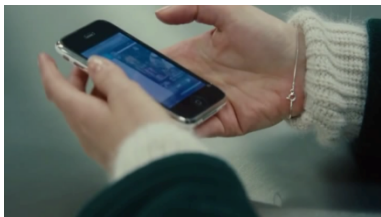
10. Andrew: *"Una voz llena de armonía decía:
Sigue viviendo... Yo soy la vida.
El cielo está en tus ojos.
¿Alrededor todo es sangre y barro?
Yo soy lo divino. Soy el olvido.
Soy el dios que desciende
de los cielos a la tierra,
para convertir la tierra en un paraíso.
Yo soy... el amor".*

True Story (Una historia real)
Rupert Goold. USA. 2015.

El reportero Michael Finkel investiga al presunto asesino buscado por el FBI, Christian Longo, quién se ha apropiado de su identidad.



1. La novia de Michael Finkel, Jill Barker, se dispone a entrevistar a Christian Longo, que se encuentra en la cárcel acusado de haber asesinado a su esposa e hijos.



2. COMIENZO DE MÚSICA. En un momento de la entrevista, ella pone una música en su teléfono móvil. (*Se oye la pieza "Se la mia morte brami"*³⁶⁴ de Carlo Gesualdo).



3. DIÉGESIS EXPLICADA. A partir de ese instante, Jill narra, paralelamente al sonido de la bella pieza musical, la dramática y terrible historia del propio compositor Carlo Gesualdo, Conde de Venosa.



4. Cuenta detalladamente como el músico asesinó despiadadamente a su mujer, al amante de ésta y a su propio hijo pequeño, al ser conocedor de la infidelidad conyugal. Michael la escucha atentamente, sabiendo el paralelismo existente con su propia historia, por la que se encuentra en prisión.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Cuando termina de narrar la historia, Jill mira fijamente a Christian y quita la música súbitamente.

³⁶⁴ Interpretada por Delitiae Musicae bajo la dirección de Marco Longhini. (*Créditos finales de la película*)

3. 8 OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA DIÉGESIS MUSICAL

Aparte de los modelos indicados anteriormente, podemos encontrar otros donde existen otras formas de *representación diegética*, tal y como se indican a continuación:

1) Relativos a la fuente generadora de la música:

- *Antropodiégesis*. Este término se refiere a cualquier tipo de interpretación musical humana dentro de la acción narrativa. El ejemplo extraído de la película estadounidense *The Prince of Tides*, en el instante en el que el hijo de la doctora Susan interpreta en la estación de tren el pasaje de una obra violinística.

- *Tecnodiégesis*. De esta manera definimos la *música diegética* generada por un aparato reproductor de sonido (radio, televisión, lector de cds...) Denominada también “sonido on the air”.³⁶⁵ Mostramos para ello un ejemplo característico de la película belga *Un divan à New York* en el que el protagonista se encuentra en su apartamento mientras suena en la radio una música clásica de fondo.

2) Relativos a su forma de especificación

- *Diégesis evadida*. Con este recurso, la *música diegética* que se debe escuchar, se silencia y se utiliza otra en su lugar. Este procedimiento tiene un carácter eminentemente narrativo y produce un efecto expresivo importante al dar más importancia a la música original que se oye en primer plano. Como ejemplo, adjuntamos un pasaje de la película estadounidense *The Secret Life of Bees*, en la que la interpretación de la violonchelista es suplida por otra música diferente.

- *Diégesis supuesta*. Esta forma de representación es poco usual, ya que por lo general los directores cinematográficos se encargan de que la *música diegética* que utilizan en sus películas se comprenda por parte del espectador. Ya bien sea dentro o fuera de plano se ve o se imagina. Sin embargo hay algunos ejemplos en los que no existe justificación del foco sonoro musical, aunque el efecto sea que proviene de la escena, y donde

³⁶⁵ CHION, Michel - LÓPEZ RUIZ Antonio. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. p.78

tampoco se precisa lo suficiente para determinar su *tratamiento extradiegético*. Es como si fuera una *diégesis imprecisa*. Como referencia mostramos un fragmento de la película estadounidense *A Good Year* en la que la música que se escucha parece provenir del interior de la casa, no se precisa su procedencia pero se supone de donde llega.

- *Diégesis prestada*. En este caso, se oye la misma música en dos escenas que se producen de manera continuada. La primera es *diegética* y la segunda, que toma prestada a la anterior, se transforma en *extradiegética*. Incluimos como ejemplo un pasaje de la película estadounidense *Vicky Crsitina Barcelona*. La primera vez que se oye la música de Albéniz, es interpretada por un guitarrista. A continuación y en la siguiente escena, se vuelve a oír la misma interpretación pero esta vez como música de fondo.

3) Relativos al tratamiento específico del nivel narrativo

Independientemente del referente básico intermedio que se produce por medio de la propia *diégesis* natural, se utilizan también otros que representan el resto de los respectivos niveles. Estos son:

- *Extradiegésis*. Estudiada anteriormente y conocida también como *heterodiégesis*. Como ejemplo se analiza un fragmento de la película italiana *Il giovane favoloso* (Leopardi). La música clásica se oye acompañando con su sentido dramático el desarrollo de la acción narrativa.

- *Metadiégesis o hipodiégesis*. Consiste en una narración encuadrada dentro de otra.³⁶⁶ En el caso de la música cinematográfica es aquella que suena con los "personajes-espectadores". Un referente muy interesante de este recurso narrativo se produce a lo largo de toda la película estadounidense *The Truman Show*. Como ejemplo, se muestra un pasaje en el que se oye una música que se reproduce mientras el público ve en televisión la vida del personaje principal, quien ignora que está siendo observado por todos.

³⁶⁶ Tal y como se vio en el término "Mise en abîme".

- *Transdiégesis*. Constituye uno de los más interesantes recursos musicales en el uso de los niveles narrativos. Consiste en utilizar la misma música durante el cambio de *escenas diegéticas* y *extradiegéticas*, Conocida también como "falsa diégesis"³⁶⁷ es una forma muy utilizada dentro del cine actual, ya que ayuda a producir una gran flexibilidad en el discurso cinematográfico por medio del papel unificador de la música.

Es muy usual encontrar este recurso en muchas películas contemporáneas. Sus posibilidades narrativas hacen que lo encontremos tanto en modelos de representación de las funciones musicales, como en aquéllos que se producen dentro del espacio sonoro-temporal. Una gran variedad de los ejemplos que se van a tratar en los capítulos posteriores utilizan esta técnica. Para hacernos una idea de su importancia, indicamos ahora sólo algunos de ellos:

Mostramos a continuación los ejemplos correspondientes:

³⁶⁷ XALABARDER, Conrado. *Música de cine: una ilusión óptica: método de análisis y creación de bandas sonoras*. Buenos Aires: Libros en red, 2006. p. 36

3. 8. 1 FUENTE ANTROPODIEGÉTICA

The Prince of Tides (El príncipe de las mareas)

Barbra Streisand. Estados Unidos. 1991.

El profesor de literatura y entrenador deportivo Tom Wingo, viaja a Nueva York para ayudar a su hermana Sally, que ha intentado suicidarse en varias ocasiones. Allí conoce a la psiquiatra Susan Lowenstein, con quién entablará una relación sentimental.



1. Tom ha ido a la estación a despedir a Bernard, hijo de la doctora Lowenstein y alumno suyo del equipo de fútbol americano, que parte para realizar un master de violín. Antes de volver a la universidad, Tom le pide que toque algo.



2. COMIENZO MUSICAL. Bernard accede, en agradecimiento, por haberle acompañado (*Interpreta un fragmento de la obra "Preludio y Allegro en el estilo de Pugnani",³⁶⁸ de Fritz Kreisler*).



3. Plano de Tom, que escucha atentamente la música, perplejo ante la calidad técnica del joven.



4. En el momento culminante, la cámara desarrolla un alejamiento ascendente, para mostrar a la pareja en medio de la gran sala de la Grand Central Terminal de Nueva York.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. A continuación, Bernard termina su interpretación y sonríe a su profesor.

³⁶⁸ No se especifica el autor y el intérprete en los *créditos finales de la película*. La versión original es para violín y piano.

3. 8. 2 FUENTE TECNODIEGÉTICA

Un divan à New York (Romance en Nueva York)

Chantal Akerman. Bélgica. 1996.

Una bailarina francesa, Beatrice Saulnier y un psicólogo norteamericano, Henry Harriston, intercambian sus apartamentos situados en París y Nueva York. La decoración de sus respectivas casas irá despertando poco a poco el interés entre ambos.



1. COMIENZO MUSICAL. Henry se encuentra cocinando en el apartamento de París. Está puesta la radio y la presentadora de un programa de música clásica anuncia la obra a continuación: *(Se trata de las "Bachianas Brasileiras n° 5 para soprano y orquesta"* ³⁶⁹ *de Heitor Villa-lobos).*



2. Un albañil se halla trabajando en el tejado de la casa. *(Su ruido se superpone al de la música que se oye de fondo).*



3. Elipsis en el desordenado apartamento parisino: Henry, elegantemente vestido, se dispone a hacer una llamada telefónica.



4. El albañil, observa a Henry, continúa haciendo, parece que propósito, cada vez más ruido.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Henry observa una carta dirigida a Beatrice y se queda atento mirándola. *(Comienza a leerla y entonces termina la música).*

³⁶⁹ Suenan las "Bachianas Brasileiras n°5", de la que no se indica ninguna información en los créditos finales de la película. Sin embargo aparece citada la "Bachiana Brasileira n° 1" con diferentes intérpretes, según se mire en los créditos finales de la película (Vichnevskaya y Rostropovitch) o en la banda sonora original (Sonia Wieder-Atherton).

3. 8. 3 DIÉGESIS EVADIDA

The Secret Life of Bees (La vida secreta de las abejas)

Gina Prince-Bythewood. USA. 2008.

Lily Owens huye de casa a la edad de 14 años junto a su cuidadora Rosaleen, debido al maltrato ejercido por su padre. Llegan a un pueblecito, que esconde el pasado de su madre, en donde serán acogidas por tres peculiares hermanas apicultoras.



1. CANCIÓN UTILIZADA. May, la pequeña de las hermanas Boatwright se ha suicidado ahogándose en el río. August, la hermana mayor está cubriendo las colmenas. (Suenan, en primer plano, la canción "Mary",³⁷⁰ de Joe Purdy, cuya temática va acorde con lo acontecido).



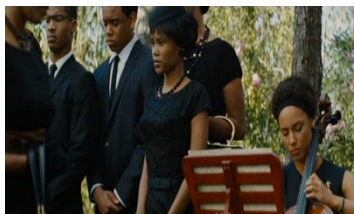
2. Amigas y familiares preparan comida para los asistentes.



3. June, la otra hermana está totalmente rota por la tragedia.



4. En el cementerio, Lily, Rosaleen y todos los familiares y amigos la despiden con dolor.



5. DIÉGESIS EVADIDA. June, aparece tocando el violoncelo. (Como profesora de música, ya se le ha visto en otros pasajes de la película interpretando fragmentos de compositores clásicos) (En este caso se da prioridad a la importancia de lo poético de la canción y se elimina totalmente la música que June está tocando).

³⁷⁰ Es una música preexistente. Forma parte del álbum "Julie Blue" (2004). (Créditos finales de la película)

3. 8. 4 DIÉGESIS SUPUESTA

A Good Year (Un buen año)

Ridley Scott. USA. 2006.

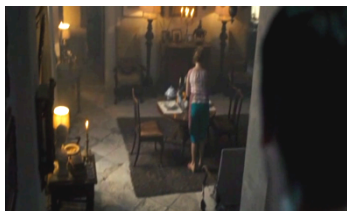
La vida del financiero Max Skinner cambia radicalmente cuando tiene que viajar desde Londres a la Provenza para hacerse cargo de un terreno con un castillo y viñedos que ha heredado de su tío. La experiencia en ese lugar le marcará para siempre.



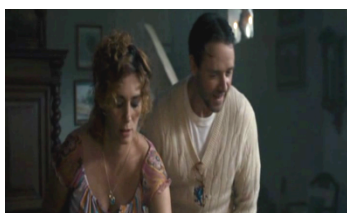
1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Max en la cancha de tenis. *(Se oye a lo lejos, como viniendo de la mansión, la "Arabesque n° 1"³⁷¹ para piano, de Claude Debussy).*



2. Regresa a la casa, y se dirige al comedor. *(La música suena más cerca, a un nivel más alto).*



3. Allí se encuentra su amiga terminando de preparar la mesa, para la cena de Max con su prima. *(Parece que la música viene del salón. No se ve, dentro de plano, el aparato que lo reproduce, pero se presume, por el montaje de audio, que va cumpliendo aparentemente, (no del todo), con la realidad del espacio acústico en el que se oye).*



4. Max se acerca y observa lo que se ha preparado. *(La música continúa de fondo. El efecto sonoro es posiblemente diegético, aunque a veces de la sensación de una función extradiegética ambientadora).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Cuando ve que van a tomar en la comida un "Château La Siroque" no queda satisfecho, decide cambiarlo por otro y se dirige a la bodega. *(La música comienza a alejarse conjuntamente con él, mientras se aleja de la habitación).*

³⁷¹ Interpretada por Pascal Rogé. *(Créditos finales de la película)*

3. 8. 5 DIÉGESIS PRESTADA

Vicky Cristina Barcelona

Woody Allen. USA. 2008.

Dos amigas norteamericanas llamadas Vicky y Cristina van de viaje a Barcelona. Allí tendrán una relación sentimental con el mismo hombre, Juan Antonio, un pintor que vive todavía vinculado a su impetuosa exmujer.



1. REFERENTE DIEGÉTICO. Un grupo de amigos se encuentra en una velada. (*Escuchan a un guitarrista que toca "Granada"* ³⁷² *de Isaac Albéniz*).



2. Entre ellos están Juan Antonio y Vicky.



3. Plano de la pareja paseando por el parque. (*La música ha cesado*).



4. EXTRADIÉGESIS. (*En un momento en el que ambos se acercan y expresan sus sentimientos, se retoma la misma música, esta vez de forma extradiegética, a manera de fondo ambiental y sin que aparezca el guitarrista del principio*).



5. Plano de la pareja besándose. (*Finaliza la música*).

³⁷² Intérprete en directo Emilio de Benito. (Créditos finales de la película)

3. 8. 6 EXTRADIÉGESIS

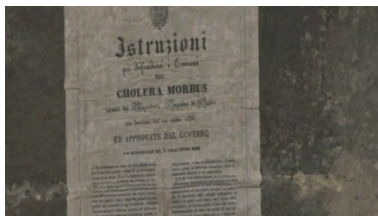
Il giovane favoloso (Leopardi)

Mario Martone. Italia. 2014.

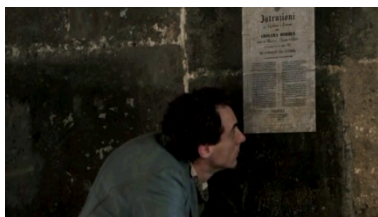
Relato biográfico de la breve vida del escritor italiano Giacomo Leopardi.



1. COMIENZO MUSICAL. Osario con restos de cráneos humanos. (*Entra un fragmento del "Stabat Mater"*³⁷³ de Gioachino Rossini).



2. Seguidamente y en primer plano, se muestra un bando del ayuntamiento de la ciudad alertando a la población de la propagación del cólera.



3. Leopardi aparece solo leyendo atentamente el texto informativo. (*La música acompaña, con su carácter patético y profundamente religioso el pasaje narrativo*).



4. Planos del escritor paseando por las calles de la ciudad, contemplando la trágica situación que se vive en la ciudad. (*El pasaje musical refleja el dolor de la muerte*).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Una voz le hace detenerse, una voz que le dice: Los va a esperar en vano, todos murieron. (*En ese instante deja de oírse la música*).

³⁷³ Interpretada por la Philharmonia Orchestra bajo la dirección de Carlo María Giulini. (*Créditos finales de la película*)

3. 8. 7 METADIÉGESIS

The Truman Show (El show de Truman, una vida en directo)

Peter Weir. USA. 1998.

Truman Burbank siente que todo lo que le rodea es como un plató de rodaje. Efectivamente, su vida está siendo retransmitida en directo, para todo el público, en el famoso "Show de Truman", sin que él lo sepa.



1. Sylvia, una actriz del show, se compadece de todo lo que le están haciendo a Truman y decide contarle la verdad. Unos agentes enviados por el director del show se la llevan, ante la mirada impotente de él. *(Durante la secuencia suena de fondo el Segundo movimiento ³⁷⁴ del Concierto N° 1, para Piano y Orquesta Op. 11 de Frédéric Chopin).*



2. Público y camareras de un bar ven el programa en directo. *(La música funciona en metadiégesis, es decir, dentro del relato de un relato. El espectador oye simultáneamente la misma música que ambienta el programa y que aparece cuando se ve la vida de Truman y del resto de las personas que participan o ven el show).*



3. Plano de Truman, aferrado tiernamente a la chaqueta de Sylvia, olvidada en la playa. *(Aquí la música, subraya el carácter sentimental de la situación).*



4. Sentado en su escritorio, Truman se dispone a realizar un retrato en forma de collage, con la efigie de ella. *(Continuidad del concierto de Chopin acompañando el relato).*



5. Sylvia, a su vez, fuera de su interpretación en el programa, ve a Truman, emocionada, a través de un televisor. *(La música suena ahora dentro del aparato).*

³⁷⁴ Versión de Arthur Rubinstein, con Stanislaw Skrowaczewski dirigiendo The New Symphony Orchestra of London. (BSO)

3. 8. 8 TRANSDIÉGESIS

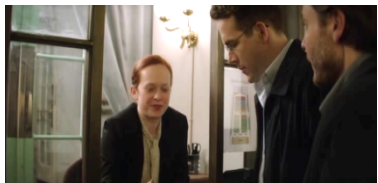
Woman in Gold (La dama de oro)

Simon Curtis. Reino Unido. 2015.

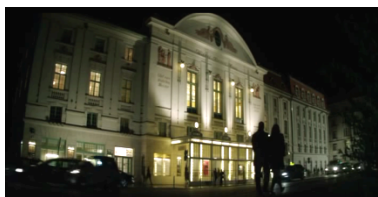
Maria Altmann, mujer judía que tuvo que huir de Viena en el transcurso de la II Guerra Mundial, regresa sesenta años después, para reclamar el famoso "Retrato de Adele Bloch-Bauer I" de Gustav Klimt, que el gobierno nazi confiscó a su familia.



1. COMIENZO MUSICAL. Randy Schoenberg, sobrino y abogado de María Altmann, pasea junto a un amigo por las calles de Viena. (*Ven un cartel, que anuncia un concierto, en el que se interpreta "Verklarte Nacht" ³⁷⁵ de Arnold Schoenberg. Empieza a oírse la música.*).



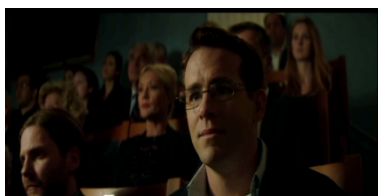
2. Se deciden y entran en el teatro. Hablan con la taquillera, que muestra cierta curiosidad por Randy, al ver que lleva el mismo apellido que el compositor. (*Continuidad de la música, que sigue sonando de fondo.*).



3. Plano general de la fachada de la sala de conciertos. (*La música cobra entonces una relevancia importante.*).



4. Plano del sexteto de cuerda, interpretando la obra. (*La música cubre todo el primer nivel sonoro.*).



5. Plano de Randy, que se siente emocionado por la música de su abuelo. Con lágrimas en los ojos recuerda lo ocurrido en el holocausto judío durante la segunda guerra mundial.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de la sala del juzgado donde se lleva el caso de María Altman. Está repleta de gente. (*Momento en el que cierra la música.*).

³⁷⁵ Interpretada por Tonkünstler-Orchester Sextet. (créditos finales de la película)

CUARTA PARTE

FUNCIONES MUSICALES

4. 1 PRINCIPALES TEORÍAS ACERCA DE SU UTILIZACIÓN

La utilización de la música en el cine aporta una serie de connotaciones que ayudan a potenciar el desarrollo de la película e inciden en la percepción que se produce en el espectador. Estas dos características principales hacen que a la hora de definir las funciones musicales que se producen en este medio observemos que, por un lado, la música forma parte de una estructura narrativa, y por otro, incide receptivamente en el estado anímico del público.

A la hora de estructurar las posibilidades de estas funciones musicales deberíamos pues partir de la dualidad de *forma y fondo*. Esta división la define José Nieto³⁷⁶ cuando divide la música incidental en las funciones que atañen al *significante*, referente de la estructura, y al *significado* como referente expresivo. A partir de esta división, define dos funciones principales que se desarrollan, una como elemento estructural (función narrativa), y otra como elemento expresivo (función expresiva y ambientadora).

En el esquema que viene a continuación se puede observar la estructura que propone el autor:

Como elemento estructural: (función narrativa)

- aporta o modifica el ritmo de la imagen.
- puede tener el mismo valor que la planificación en el plano *no diegético*.
- afecta sensiblemente a la continuidad de la narración.

Como elemento expresivo: (Función expresiva y ambientadora)

- transmite emociones y establece estados de ánimo.
- pone de relieve los distintos aspectos de la imagen, guiando el punto de vista del espectador.
- cumple funciones semiológicas según los códigos del siglo XIX.

Modelo propuesto por José Nieto

³⁷⁶ NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003. p. 34

Sin embargo, a lo largo de la historia, no todas las clasificaciones han quedado definidas de esta forma tan práctica y concisa. Muchos autores estructuran de manera diferente la división de las funciones musicales, lo que hace que la unificación de criterios al respecto sea en muchas ocasiones variada y compleja.

En un artículo aparecido en 1949, en la revista *The New York Times*,³⁷⁷ el compositor norteamericano Aaron Copland propuso cinco funciones principales que serían posteriormente revisadas por el autor Roy M. Prendergast³⁷⁸ y esquematizadas y citadas por Noël Carroll.³⁷⁹ Estas funciones, lejos de ser un punto de partida desde el que se dividen sus múltiples características, son sólo algunos puntos aislados de posibilidades que se producen por medio de la utilización musical. No plantea pues las funciones principales, sino alguno de sus resultados. Esa relación de las posibilidades que la música produce en su aspecto funcional queda reflejada de la manera siguiente:

1. La música puede crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar.
2. La música puede ser utilizada para subrayar o crear aspectos psicológicos.
3. La música puede servir como una especie de relleno de fondo
4. La música puede ayudar a construir un sentido de continuidad en una película.
5. La música puede proporcionar el fundamento para la dramatización de una escena y proporcionar su sentido de finalidad.

Modelo de Aaron Copland

Por otro lado, Paolo Milano³⁸⁰ propone también, en la década de los cuarenta, otra estructuración de las funciones. El autor se basa en la contraposición música-imagen y la interacción entre ambas:

³⁷⁷ COPLAND, Aaron . "Tip to Moviegoers : Take off those Ear-Muffs " en *The New York Times*, Nov. 6 , 1949 , section six. pp . 28-30.

³⁷⁸ PRENDERGAST , Roy M . *Film Music: A Neglected Art* .New York : Norton ,1977. pp. 213-216

³⁷⁹ CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: University Press, 1996. p. 139

³⁸⁰ MILANO, Paolo. "Music in the Film: Notes for a Morphology" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, no. 1 (Spring 1941): II. p. 91

Contraposiciones:

1. Música neutra – Imágenes neutras
2. Música casual – Imágenes casuales
3. Música de característica rítmicas – Imágenes de características rítmicas
4. Música ilustrativa - Imágenes ilustrativas
5. Música de tipo psicológico - Imágenes de tipo psicológico

Modelo de Paolo Milano

Una estructura diferente de la funciones musicales es la que indica Jean-Remy.³⁸¹ Este autor parte de dos ideas principales: por un lado escoge las funciones ilustrativas que surgen del contenido del film y su desarrollo icónico, y por otro, las funciones implicativas que se dan en la interacción entre el cineasta y el público:

Funciones ilustrativas:

1. Función decorativa (la música diegética como fondo sonoro)
2. Función emblemática (el leitmotiv caracteriza personajes y situaciones)
3. Función conjuntiva (la música une diferentes escenas)

Funciones implicativas:

1. Función cinética (La música acompaña al desplazamiento de personajes u objetos)
2. Función melodramática (El tratamiento psicológico dentro de la acción dramática)
3. Función fática (provoca la atención del espectador)
4. Función lúdica (reemplaza al silencio)

Modelo de Jean-Remy

³⁸¹ JEAN-RÉMY, Julien: « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », en *Vibrations, musiques, medias, société*, n°4, janvier 1987, pp. 28-41.

Cristina Cano, en su libro *La Musica nel Cinema*,³⁸² divide las funciones musicales en tres macro-funciones principales: *motor-afectiva*, *social* y *comunicativa* respectivamente, y las subdivide al mismo tiempo de la forma siguiente:

A. Macrofunción Motor-afectiva	A-1. Inducción senso-motora	A-1.1. acompaña a la acción A-1.2. De fondo A-1.3. Conativa A-1.4. Distensivo/terapéutica A-1.5. Hipnótica A-1.6. Hedónica
	A-2. Activación de las emociones	A-2.1. Evocadora
B. Macrofunción Social	B-1. De comunión B-2. De entretenimiento B-3. Conmemorativa B-4. Comunicativa	
	B-5. Regulativo-instrumental	B-5.1. Mágico-religiosa B-5.1. Purificadora
C. Macrofunción Comunicativa	C-1. Discursiva	C-1.1. Emotiva C-1.2. De comentario C-1.3. Referencial C-1.4. Espectacular
	C-2. Poética	
	C-3. Narrativa	C-3.1. Unificadora C-3.1. Transitiva C-3.1. Demarcadora C-3.1. Memorificadora C-3.1. Identificativa
	C-4. Mnemotécnica C-5. Informativa C-6. Metalingüística	

Modelo de Cristina Cano

³⁸² CANO, Cristina: *La musica nel cinema: musica, immagine, racconto*. Roma: Gremese, 2002. p. 145

Otra propuesta es la de Gaëlle Soka,³⁸³ quien esquematiza las funciones musicales en un paralelismo complementario que surge a partir de sus diferentes formas de uso:

Funciones ilustrativas (músicas suscitadas por la narración)	Funciones implicativas (músicas nacidas de la acción)
Función decorativa (músicas de baile)	Función cinética (músicas de movimiento)
Función emblemática (músicas asociadas a un personaje o sentimiento)	Función melodramática (Músicas para situaciones psicológicas)
Función conjuntiva (músicas de enlace)	Función fática (músicas de situaciones narradas en el guión)
Función geográfica y temporal (músicas que ilustran un lugar o una época)	Función lúdica (músicas de ocio)
	Función de contraste (músicas opuestas a la imagen)

Modelo de Gaëlle Soka

De manera diferente, la estructura que muestra Johnny Wingstedt³⁸⁴ parte del proceso narrativo, definiendo desde esta acción las diversas funciones musicales:

Metafunción	Conceptual	Interpersonal	Textual
Función narrativa	Emotiva (observada)	Emotiva (experimentada)	Temporal
	Informativa	Guiada	Intermodal
	Descriptiva	Retórica	

Modelo de Johnny Wingstedt

³⁸³ SOKA, Gaëlle. *La musique préexistante dans les films commerciaux*. Mémoire de maîtrise de musique, mention Gestion de la musique, Université de Paris Sorbonne 2002. Citado en YVART, Willy. *La musique au mètre: petit guide des musiques à l'usage des professionnels*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du septentrion, 2013. pp.121-122

³⁸⁴ WINGSTEDT, Johnny. *Making Music Mean: On Functions of, and Knowledge About, Narrative Music in Multimedia*. Piteå: Department of music and media, Luleå University of Technology, 2008. p.47

En la división que propone Jesús García Jiménez³⁸⁵ se enmarca la música, priorizando todo lo que ocurre dentro del espacio dramático:

Unidad de acción (refuerzo de acción-lugar-tiempo)	
Anticipo de la acción	
Comentario de la acción	Discurso comunicativo Discurso metanarrativo Discurso explicativo Discurso evaluativo Discurso emotivo Discurso abstracto Discurso modal
Subrayado de la acción	Función explicativa Función evaluativa
Ambientación de la acción	Función expresiva Función referencial
Especificación de la acción	Propias de cada relato Propias de los distintos géneros cinematográficos
Funcionalidad de la música respecto al espacio narrativo	Función referencial Función focalizadora Función pragmática Función formante Función expresivo/emotiva Función ambiental Función mágica Función delimitadora del marco Función identificadora y calificadora de alguno de los planos de la escala Función lubricadora de las fracturas del discurso visual

Modelo de Jesús García Jiménez

Más básica es la idea de David Bell³⁸⁶ quién propone tan sólo tres funciones básicas según el uso musical en simultaneidad con la afinidad del carácter discursivo de la imagen:

1. Música paralela a la imagen	2. Música oblicua a la imagen	3. Música contraria a la imagen
--------------------------------	-------------------------------	---------------------------------

Modelo de David Bell

³⁸⁵ GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993. pp. 266-271

³⁸⁶ BELL, David A. *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmakers' Guide to Music Scoring*. Los Angeles: Silman-James Press, 1994. p.1

Claudia Gorbman³⁸⁷ parte de la música narrativa para estructurar la división funcional de la música a partir de su concepto diegético. De esta manera, surge una estructura elemental a partir de la cual se pueden analizar las características musicales:

1. <i>Música diegética (narrativa)</i>	2. <i>Música no diegética (no narrativa)</i>
--	--

Modelo de Claudia Gorbman

Para Javier Rodríguez Fraile³⁸⁸ las funciones musicales son tres principales, que se subdividen al mismo tiempo en otras funciones secundarias:

Función ambientadora	Ambientación contextual (<i>tiempo y espacio narrado</i>) Ambientación de género (<i>adecuación al género cinematográfico</i>) Ambientación emocional (<i>interpretación del espectador</i>)
Función expresiva	(<i>La empatía para con el protagonista; la recíproca antipatía hacia el antagonista; el desasosiego de los momentos de tensión; la alegría de la paz final; la angustia de la acción trepidante; el miedo presagiado de una escena de terror... </i>)
Función narrativa	(<i>La anticipación de la música a la visualización de la imagen; la relación entre ritmo musical y ritmo visual; potenciación del silencio como sonido expresivo; equilibrio y compensación de escenas; unión de escenas en un mismo sentido comunicativo... </i>)

Modelo de Javier Rodríguez Fraile

Otra estructura diferente es propuesta por Carlos Cuéllar,³⁸⁹ quién organiza las funciones de la siguiente forma:

<ul style="list-style-type: none"> - Según su origen - Según su presencia temporal en la pantalla - Según su conexión sentimental - Según su función - Según su conexión con la historia narrada

Modelo de Carlos Cuéllar

³⁸⁷ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Pub, 1987. p.23

³⁸⁸ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 2001. pp. 85-89

³⁸⁹ CUÉLLAR, Carlos Alejandro. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998. p.p. 12-19

En el caso de Conrado Xalabarder,³⁹⁰ encontramos que esta estructura parte de los efectos ambientadores, genéricos y narrativos que produce el uso musical:

- Ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción, (función ambientadora)
- Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas mas claras y accesibles, (función genérica)
- Sustituir diálogos que sean innecesarios, (función narrativa)
- Activar y dinamizar el ritmo, o bien hacerlo mas lento, (función narrativa)
- Definir personajes y estados de ánimo, (función ambientadora)

Modelo de Conrado Xalabarder

Roberto Cueto,³⁹¹ también da una relación, un poco más amplia, de resultados producidos por la música que interacciona con la imagen, dentro del discurso audiovisual:

- Dar el verdadero significado del film, (función ambientadora)
- Crear el tono y atmósfera de un film, (función ambientadora)
- Acelerar o retardar la acción, (función narrativa)
- Recrear una época o un ambiente, (función ambientadora)
- Anticipar o indicar cuál es el tono o significado de una escena, (función ambientadora)
- Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática, (función expresiva)
- Dar cohesión a diferentes escenas, (función narrativa)
- Recuerdo de elementos anteriores, (función narrativa)
- Clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje, (función expresiva)
- Dar credibilidad a una película, (función ambientadora)
- Subvertir la imagen o dar un matiz irónico, (función expresiva)

Modelo de Roberto Cueto

³⁹⁰ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997. p.10

³⁹¹ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996. pp. 21-33

Para los autores Colón, Infante y Lombardo,³⁹² las funciones musicales se reducen a cinco principales:

- Función narrativa.
- Función emotiva.
- Función significativa.
- Función espectacular.
- Función potenciadora del efecto de unidad.

Modelo de Colón, Infante y Lombardo

Rafael Beltrán,³⁹³ acota aún más su número y lo reduce a tres, tal como observamos en el siguiente esquema:

Música objetiva	Música subjetiva o sugestiva	Música descriptiva
-----------------	------------------------------	--------------------

Modelo de Rafael Beltrán

La estructura que propone Marcel Martin,³⁹⁴ parte de las funciones rítmica, dramática y lírica para subdividir las en sus características estructurales, narrativas y expresivas:

A. FUNCIÓN RÍTMICA	ESTRUCTURAL Rítmica. Elipsis significativa. Subrayado dinámico.
B. FUNCIÓN DRAMÁTICA	NARRATIVA Punto de vista. Elipsis narrativa o metafórica.
C. FUNCIÓN LÍRICA:	EXPRESIVA

Modelo de Marcel Martin

³⁹² COLÓN PERALES, Carlos - INFANTE DEL ROSAL, Fernando - LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. pp. 242-247

³⁹³ BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984.p.31

³⁹⁴ MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996. p.135

Desde un punto de vista diferente, Alejandro Román ³⁹⁵ propone un amplio panorama de funciones resultantes, partiendo de las funciones principales externas, internas y técnicas:

A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)	
<i>1. Función temporal-referencial</i>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)
<i>2. Función elíptico-temporal</i>	Evocación del paso del tiempo
<i>3. Función indicativa-temporal</i>	Evocación de un periodo histórico
<i>4. Función local-referencial</i>	Evocación de una cultura o localización
<i>5. Función local-referencial</i>	Evocación de espacios físicos
<i>6. Función cinemática</i>	Subrayar la acción física (“underscoring”)
<i>7. Función cinemática</i>	“Mickeymousing”
<i>8. Función plástico-descriptiva</i>	Representar elementos visuales
B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)	
<i>9. Función prosopopéyica caracterizadora</i>	Revelar la psicología o naturaleza de un personaje
<i>10. Función prosopopéyica descriptiva</i>	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje
<i>11. Función emocional</i>	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador
<i>12. Función pronominal</i>	Caracterizar a un personaje, objeto o situación
<i>13. Función anticipativa</i>	Revelar implicaciones de una situación aún no vista
<i>14. Función anticipativa</i>	Preparar a la audiencia para una inminente sorpresa
<i>15. Función ilusoria</i>	Jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente
<i>16. Función de subrayado</i>	Remarcar reacciones esperadas por la audiencia

³⁹⁵ ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008. pp. 129-130

17. Función informativa	<i>Dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla</i>
18. Función conceptual	<i>Representar un pensamiento filosófico</i>
19. Función transformadora	<i>Acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático</i>
C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRAFICAS)	
20. Función estética	<i>Otorgar entidad artística al film</i>
21. Función decorativa	<i>Acompañar las imágenes como fondo neutro</i>
22. Función unificadora	<i>Dar unidad a la película</i>
23. Función sonora	<i>Evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos</i>
24. Función rítmico-temporal	<i>Dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película</i>
25. Función transitiva	<i>Dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro</i>
26. Función estructuradora	<i>Marcar un cambio de plano o de secuencia</i>
27. Función estructuradora	<i>Dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia</i>
28. Función correctora	<i>“Maquillar” los defectos de interpretación de los actores</i>
29. Función delimitadora	<i>Enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)</i>
30. Función delimitadora-identificativa	<i>Identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV)</i>

Modelo de Alejandro Román

Finalmente, Teresa Fraile Nieto ³⁹⁶ distribuye las funciones musicales, partiendo de una estructura basada en la utilización expresiva, estética, estructural y narrativa:

FUNCIONES EXPRESIVAS	Recepción	EXPRESIVIDAD
FUNCIONES ESTÉTICAS	Estilo	ESTÉTICA
FUNCIONES ESTRUCTURALES	Estructura	FORMA
FUNCIONES NARRATIVAS	Narración, guión	CONTENIDO

Ampliando los contenidos de que consta cada división, define el esquema puntualizando minuciosamente cada una de sus partes, de la siguiente manera:

<p style="text-align: center;">FUNCIONES EXPRESIVAS (Recepción, sentimiento. – EXPRESIVIDAD)</p> <p>1. Recepción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nexo con el espectador - Marco o - Realismo <p>2. Sentimiento</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tono emotivo general - Subrayado dramático o expresivo: Intensificador de sentimientos - Identificación con un personaje
--

³⁹⁶ FRAILE NIETO, Teresa. Funciones de la música en el cine. Extracto del trabajo de grado. En: *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. 2004. p.35

FUNCIONES ESTÉTICAS
(Contexto, estilo. – ESTÉTICA)

1. Filtro
2. Ambientación
 - Género o Tiempo - espacio

FUNCIONES ESTRUCTURALES
(Estructura, tiempo, ritmo, conjunto. – FORMA)

1. Unidad:
 - Enlace o De conjunto
2. Continuidad
3. Equilibrio estructural
4. Rítmica
 - Marcando el ritmo visual. Anticipando. Acelerando. Retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa:
5. Elipsis estructural
6. Presencia acústica

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS/NARRATIVAS
(Acción, narración, guión. – CONTENIDO).

1. Punto de vista
 - Intensificador de significados de la narración
 - Situar objetivamente al espectador (*espectador racional*)
 - Revelar el verdadero significado de la imagen
2. Elipsis significativa o sublimación: la música sustituye un sonido real
3. Elipsis narrativa o metafórica
4. Describir los sentimientos de un personaje

Modelo de Teresa Fraile Nieto

Como hemos podido observar, a lo largo de todos estos modelos, las funciones musicales son muy diferentes y no hay un acuerdo unánime a la hora de establecer una estructura única que sirva para englobar todas las propuestas. Por otro lado, es muy importante tener en cuenta que todas ellas parten del binomio *forma-fondo* que agrupa el concepto de estructura por un lado, y el estético, expresivo y narrativo por otro. De esta manera la música cumplirá siempre con varias funciones de utilización

FUNCIONES MUSICALES	
FORMA	FONDO
<p>FUNCIÓN ESTRUCTURAL</p>	<p>FUNCIÓN EXPRESIVA</p> <p>FUNCIÓN ESTÉTICA</p> <p>FUNCIÓN NARRATIVA</p>

Utilización simultánea de las funciones musicales

4. 2 FUNCIÓN EXPRESIVA

La música es capaz de originar en el espectador una gran variedad de estados emotivos. Ayuda a conectar con el melodrama de la situación, provocando sensaciones de alegría y tristeza, estados de vitalidad y apatía, o sentimientos de miedo y relajación. Realza la percepción del sentido de la belleza y potencia en general todas las emociones afectivas que surgen dentro del desarrollo narrativo. La relación entre la imagen y el sonido fomenta toda esta serie de referencias expresivas tanto en forma paralela (en la que la acción se refuerza), como de manera oblicua o contrapuntística (en la que se complementa).³⁹⁷

Si la música es susceptible de originar por sí misma una serie de sensaciones anímicas, es en el uso conjunto con la imagen donde se amplían sus posibilidades expresivas. Pongamos como ejemplo el género de la comedia en el terreno cinematográfico, en el que una situación jocosa en la interpretación de los personajes aporta lo que el fondo musical difícilmente podría provocar por sí mismo. A este respecto es interesante el comentario que hace Jaume Radigales:

[...] Es cierto que los cánones preestablecidos (modos, timbres, efectos orquestales) contribuyen a estas emociones, pero el efecto es evidente e inmediato gracias a una empatía entre la música y la imagen.³⁹⁸

Dos son los puntos básicos de referencia a la hora de dividir las posibilidades de las funciones expresivas. Por un lado, aquéllas que se refieren a todo lo relativo a la recepción en el espectador. Por otro, aquéllas que provocan las sensaciones y sentimientos del público y los personajes de la película.

FUNCIÓN EXPRESIVA

(Imagen y sonido)



PERSONAJES



ESPECTADOR

³⁹⁷ Según los cánones establecidos a partir de los cineastas soviéticos (Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su *Manifiesto del contrapunto orquestal* de 1928).

³⁹⁸ RADIGALES, Jaume - POLO PUJADAS, Magda. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008. p.44

Precisamente, éste es el referente de la estructura que propone Teresa Fraile Nieto ³⁹⁹ y que se divide en dos ideas principales: Por un lado el proceso de recepción, indicando el modo en el que la música produce el nexo de unión con el espectador, así como el marco expresivo de fondo y el realismo que se refleja con su utilización . Por otro lado, delimita el sentimiento provocado en el público por medio del tono emotivo general en el que se desarrolla, así como el subrayado dramático que intensifica los sentimientos y la identificación que se produce con los personajes.

Esa necesidad de comunicación entre los personajes y el espectador está reflejada en la estructura que el lingüista Roman Jakobson ⁴⁰⁰ propone al definir las características emotivas,⁴⁰¹ conativas ⁴⁰² y fáticas ⁴⁰³ que se producen en las funciones lingüísticas, y que aparecen también en la narración cinematográfica dentro del uso expresivo de la música.

REFERENCIAL		
EMOTIVA	POÉTICA	CONATIVA
FÁTICA		
METALINGÜÍSTICA		

Modelo de las seis funciones lingüísticas de Roman Jakobson

Partiendo de estas características, se incluyen a continuación ejemplos de diversas películas en los que se observan las posibilidades del uso de la música dentro del ámbito de la función expresiva.

FUNCIÓN EXPRESIVA	
Características	Película
Punto de enlace con el espectador	<i>(Copying Beethoven)</i>
Atmósfera significativa	<i>(Dear Frankie)</i>
Analogía con la acción	<i>(Billy Elliot)</i>
Matiz emotivo	<i>(Henry and June)</i>
Acentuación dramática	<i>(Hillary and Jackie)</i>
Reflejo del estado anímico	<i>(Behind the Candelabra)</i>
Definición del carácter del personaje	<i>(Melinda and Melinda)</i>
Imitación gestual	<i>(Wall-E)</i>
Imitación sonora	<i>(Whatevers Works)</i>

³⁹⁹ FRAILE NIETO, Teresa. *Op.cit.* p.35

⁴⁰⁰ JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. P. 360

⁴⁰¹ Centradas en el emisor del mensaje. *Ibid.* P.353.

⁴⁰² Centradas en el destinatario. *Ibid.* P.355.

⁴⁰³ Establecen el canal que sirve de forma de comunicación. *Ibid.* P.356.

Ruptura expresiva	<i>(Tous les matins du monde)</i>
Sublimación musical	<i>(50 Shades of Grey)</i>
Transmisión emotiva	<i>(The Artist)</i>
Reflexión dramática	<i>(The American Nightmare)</i>
Premonición musical	<i>(The Great Ectasy of Robert Carmichael)</i>

4. 2. 1 PUNTO DE ENLACE CON EL ESPECTADOR

Copying Beethoven

Agnieszka Holland. USA. 2006

La compositora Anna Holtz, va a Viena en busca de trabajo. Allí conoce a Beethoven, que después de someterla a prueba, la acepta como copista. A partir de entonces entablarán ambos una profunda relación.



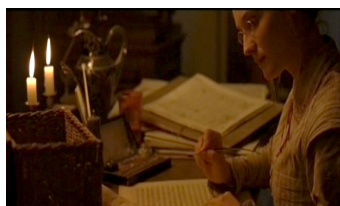
1. El copista de Beethoven, aquejado de un cáncer, recibe a Anna, que se ofrece, al verlo tan angustiado, a llevarle las partituras al maestro,



2. COMIENZO MUSICAL. El copista le dice que antes debe terminar las copias de la sinfonía, que tiene que estrenar en cuatro días. *(En ese instante entra, en primer nivel sonoro, un fragmento del "Cuarto Movimiento"*⁴⁰⁴ *de la Novena Sinfonía en Re menor Op. 125 de Ludwig Van Beethoven).*



3. Primer plano de los manuscritos del compositor. *(La música se encuentra en una finalización de frase con coro, lo que le da un realce especial a la imagen).*



4. Anna se pone inmediatamente a trabajar en las copias. *(La música sigue completamente en primer plano. El esfuerzo en el trabajo se ve secundado por el fugato instrumental que sigue a continuación y que cubre los planos de ella mientras realiza la tarea).*

⁴⁰⁴ Dirigida por Bernard Haitink e interpretada por Netherlands Radio Chorus and the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, con Lucia Popp, Carolyn Watkinson, Peter Schreier, Robert Holl. *(Créditos finales de la película).*



5. Planos detalle de los elementos necesarios para realizar las copias de las partituras: la pluma, la tinta, etc. *(La música ayuda a transmitir al espectador la tenacidad, minuciosidad y vigor de toda la labor de copistería).*



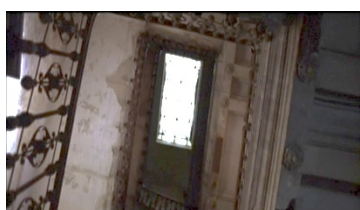
6. Elipsis temporal. El copista se acerca para ver el trabajo de Anna. *(Mientras continúa sonando en primer término la sección instrumental del movimiento musical).*



7. Plano de Anna, llevando las copias a la casa de Beethoven, buscando el edificio donde vive. *(La música sirve de elemento de enlace con el espectador).*



8. Pronto llega a la vivienda del compositor. Se acerca y entra con decisión. *(El movimiento musical transmite, con su ritmo y su tiempo rápido y enérgico, la sensación de seguridad interior de Anna).*



9. Cuando entra en el edificio se ve un plano nadir muy significativo mostrando la altura de las escaleras que Anna debe subir. *(El montaje sonoro sigue nivelado en toda su amplitud, influido por el carácter vigoroso de la música).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Después de subir varios pisos, se detiene en un rellano para preguntar a una vecina donde vive el compositor. *(En ese momento termina la música, aprovechando un silencio de la partitura. Ello da paso a una nueva música, la que está tocando Beethoven al piano dentro de su piso).*

4. 2. 2 ATMÓSFERA SIGNIFICATIVA

Dear Frankie (Mi querido Frankie)
Shona Auerbach. Reino Unido. 2004.

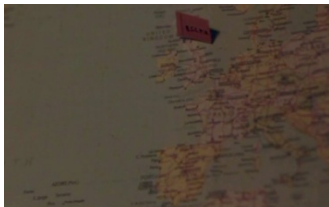
Lizzy se halla mudándose continuamente con su hijo sordo llamado Frankie, a quien envía cada cierto tiempo, unas cartas ficticias de su supuesto padre, en las que figura que está viajando en barco por lugares lejanos. Esto lo hace por miedo a que el niño sepa que en la realidad está huyendo de él para protegerlo.



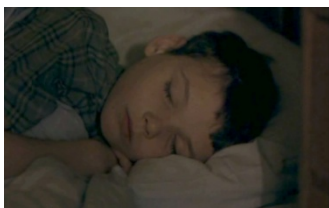
1. Plano de Lizzy sola, por la noche, junto a un banco de Battery Park, al norte de Greenock. *(Empieza a oírse de forma aislada la pieza musical "Spiegel im spiegel"⁴⁰⁵, (Espejos en el espejo), de Arvo Pärt).*



2. Primer plano de Lizzy, que llora desconsolada. *(Entra primero el piano solo, con un característico estilo tintinnabular, al que se va incorporando el violonchelo, melancólico y lejano).*



3. Lizzy recuerda su continuo devenir por Escocia. *(Música minimalista, característica de este autor, con un poderoso impacto emocional, carente de colorismos regionales).*



4. Piensa en el niño. *(Esta pieza de Pärt comparte una cierta afinidad con el sugestivo tema, como de caja de música, de Alex Heffes, del inicio del filme).*



5. Piensa en la tristeza de sentirse sola. *(En toda la secuencia, que tiene exactamente la misma duración de la pieza musical de Pärt, se ha obviado el sonido ambiental, creando una atmosfera de soledad y melancolía).*

⁴⁰⁵ Escrita en 1978. Versión de 2004, de Josephine Knight, violoncello y Christopher Ross, piano. *(Créditos finales de la película)*



6. Imagina el muelle de partida de un barco del que partió el soñado padre de Frankie. *(La música hace que el paisaje: Clyde to the Argyll mountains y todo lo que rodea a Lizzy, se transforme en la imagen de su propia tristeza).*



7. Se imagina la felicidad que aportaría a su hijo. *(La música pone de relieve, en todo momento, el sentimiento de frustración e impotencia de Lizzy).*



8. Al amanecer aparecen, paseando junto al mar, los amigos de Lizzy, una pareja de enamorados. *(Este elemento nuevo, lleno de vida y cariño, no altera la situación sentimental y triste de la protagonista, al no alterarse tampoco, el carácter de la música).*



9. Lizzy está sola. *(En este momento es cuando la música más enfatiza su fragilidad y desamparo).*



10. Los amigos la recogen, preocupados y la llevan a su casa. *(La música sigue en idénticos términos hasta el final de la secuencia, y únicamente es perturbada por la primera frase hablada de la secuencia siguiente, llegando a introducirse en los primeros fotogramas de dicha secuencia).*

4. 2. 3 ANALOGÍA CON LA ACCIÓN

Billy Elliot (Quiero bailar)

Stephen Daldry. Reino Unido. 2000.

Animado por su profesora, Billy Elliot se anima a estudiar ballet, en contra del deseo de su padre que quiere que se dedique al boxeo. A pesar de todos los obstáculos que tiene que superar, finalmente consigue triunfar como bailarín y obtener el merecido reconocimiento familiar.



1. El padre de Billy y su hermano llegan al "Theatre Royal Haymarket". La función está a punto de empezar, y en el momento en que se están acomodando en el piso alto del teatro, comienza a oírse la música. *(El tema musical es el preludio del segundo acto de El Lago de los Cisnes⁴⁰⁶ de Piotr Ilich Tchaikovsky).*



2. El padre dice al acomodador que le transmitan a Billy Elliot que su familia se encuentra allí. *(El espectáculo ha comenzado con el segundo acto de "El Lago de los Cisnes" porque no es una representación del ballet "clásico", sino una versión de "danza moderna").*



3. Junto al padre y el hermano de Billy, están sentados, casualmente, Michael el amigo de la infancia de Billy, que no oculta ya su condición homosexual, con su pareja. *(Ante la importancia del diálogo, por lo anecdótico de la situación, la música pasa a un plano de fondo, puramente testimonial).*



4. Billy Elliot llega al escenario como primer bailarín de la compañía. *(El enorme dramatismo de la música en este momento, contrasta con la acción del trabajo rutinario que se desarrolla tras el escenario).*

⁴⁰⁶ No aparece información sobre la fuente de la versión musical en los créditos finales de la película ni en la BSO.



5. Al verle, el regidor de escena se acerca a él y le transmite el comunicado de su padre. *(La música pone de relieve el resultado de la labor profesional de los trabajadores del espectáculo, cada uno centrado en su cometido, pero que finalmente, determina una acción de gran importancia artística,).*



6. Cuando sabe que finalmente su familia está allí presenciando el estreno, se siente emocionado. *(En este momento la música nos descubre toda la trayectoria de aquel niño, procedente de un ambiente extraño al mundo del arte, hasta alcanzar el momento en el que sus anhelos llegan a convertirse en realidad).*



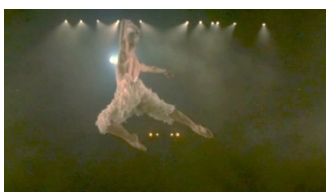
7. Por primera vez se ve a su estricto padre llorando emocionado, ante los resultados profesionales obtenidos por su hijo. *(La música, actúa como perfecto nexo de unión entre los sentimientos de Billy y los de su padre).*



8. También se siente impresionado Michael, el gran amigo de Billy, presenciando su debut. *(La fuerza conmovedora de este pasaje de la música de Tchaikovsky, llega tanto a los personajes como a los espectadores).*



9. Hay una gran expectación entre los componentes del cuerpo de baile y la reacción que puede producir la aparición en escena de Billy Elliot, la figura de la compañía. *(La música consigue crear una gran reacción de entusiasmo y admiración en el público).*



10. Al fin sale a escena Billy Elliot dando un espectacular salto. *(Es el momento culminante de la música. En ese instante se congela la imagen y la música funde con otra, de estilo "pop", para dar comienzo a los créditos finales de la película).*

4. 2. 4 MATIZ EMOTIVO

Henry and June (*Henry & June - El diario íntimo de Anaïs Nin*)
Philip Kaufman. USA. 1990.

Basada en sus escritos, narra la relación que tuvo la escritora Anaïs Nin con Henry Miller y su esposa en el París de los años 30.



1. Hugo, el marido de Anaïs, llega con un sentimiento receloso a casa, pues intuye que su mujer le está siendo infiel. (*En ese momento se inicia la música en primer plano, es la "Vocalise-étude en forme de Habanera"*⁴⁰⁷ *de Maurice Ravel*).



2. En el dormitorio se encuentra su mujer manteniendo relaciones sexuales con Henry. (*La parte vocal de la obra musical, repleta de melismas y ornamentaciones, cercana metafóricamente al grito humano, aporta a la imagen un sentido erótico primitivo y salvaje*).



3. En el piso inferior se encuentra la criada secando el pelo al marido de Anaïs que se haya relajado al no haber observado nada llamativo. (*La utilización musical, va unificando paralelamente la narración que se produce en los dos espacios físicos que aparecen en la secuencia*).



4. Anaïs y Henry continúan su relación sexual. (*El nivel sonoro sigue manteniéndose en primer plano, lo que da a la secuencia un sentido de creciente sensualidad*).



5. En contraposición se ve, seguidamente, a Hugo tomando un bollo que le ofrece la criada, (*Hay un gran contraste entre las dos situaciones que se están desarrollando en la casa, bajo la continuidad del nivel sonoro envolvente de la música*).

⁴⁰⁷ No aparece ninguna información acerca de la pieza. Tanto en los créditos finales de la película como en la BSO se omite su utilización, a pesar de ser usada en este pasaje del film. La versión es un arreglo para voz y orquesta, ya que el original data de 1907 y es para voz y piano.



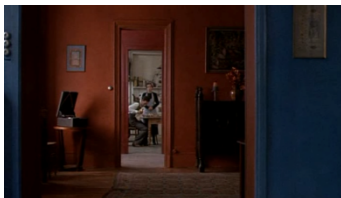
6. Con absoluto realismo se muestra la cruda escena sexual, que están viviendo con gran excitación los dos amantes, en el piso superior. *(La escena de amor se desarrolla con idéntica nivelación sonora).*



7. Ahora se ve a Hugo en planos cercanos tomando una bebida caliente. *(La música parece envolver toda la casa, focalizando toda la situación que se está produciendo en el dormitorio, por encima de cualquier actividad del marido de Anaïs).*



8. En un momento, Henry mira hacia fuera del dormitorio como si se hubiera dado cuenta de que el esposo se encuentra en la casa. *(La música no termina en ese instante, sino que sigue sonando en primer nivel sonoro).*



9. En un plano general se ve al fondo la cocina donde se encuentra Hugo con la criada. De repente se escucha un ruido que parece venir del dormitorio. Esto hace que el marido de Anaïs se levante y se dirija rápidamente hacia allí. *(Esto no incide para que la música continúe su desarrollo).*



10. Después de que Hugo suba las escaleras que conducen a la habitación, y antes de que éste entre en la habitación, Anaïs abre la puerta y le da un beso efusivo para desviar su atención. *(Con ello concluye la música al mismo tiempo que la imagen efectúa un fundido a negro).* En la escena posterior se verá como Henry se escapa a hurtadillas de la casa. *(La pieza musical utilizada ha estado impregnando a toda la secuencia de un tono emotivo de gran erotismo).*

4. 2. 5 ACENTUACIÓN DRAMÁTICA

Hilary and Jackie

Anand Tucker. Reino Unido. 1998.

Biografía de la violonchelista Jacqueline Du Pré y su hermana, la flautista Hilary. Jacqueline, dotada desde joven de una gran capacidad musical llega pronto a triunfar como solista de primer nivel internacional. Sin embargo, en la cumbre de su carrera profesional, una esclerosis múltiple la postergará en un deterioro físico y mental que la llevará a su muerte.



1. Jackie se encuentra en reclusión en casa debido a su enfermedad. Siente la necesidad de recordar tiempos pasados. Torpemente consigue poner en marcha el tocadiscos. *(Suenan el concierto para violonchelo y orquesta⁴⁰⁸ de Edward Elgar, que fue con el que se consagró definitivamente como una de las más representativas solistas de su época).*



2. Sola y triste escucha la música, que le transmite tantos recuerdos y emociones. *(El concierto avanza relacionando poco a poco al espectador, con los propios sentimientos del personaje).*



3. En un plano general de la habitación, se ven dos objetos con un significado muy importante para ella: el vestido amarillo que usó en sus galas y que fue elegido conjuntamente por ella y su marido Daniel Barenboim, y el violonchelo con el que interpretó el concierto. *(La música subraya y amplifica el significado de las imágenes).*



4. Desolada, todos esos recuerdos van haciendo mella en su estado psicológico. *(La música, en este momento, da a la secuencia una falsa sensación de sosiego y resignación).*

⁴⁰⁸ Se trata de la grabación original del concierto, interpretado por Jacqueline Du Pré, bajo la batuta de Daniel Barenboim y la Philadelphia Orchestra. *(Créditos finales de la película)*



5. Como si necesitase darle mayor significado a este pasaje del concierto para sentirlo con mayor intensidad, Jackie sube el nivel del amplificador. *(La Música cobra un protagonismo extraordinario).*



6. Consciente de su degeneración física sólo le queda el recuerdo. *(El tono sombrío y profundo de esta parte de la música, es acorde con los sentimientos que conmueven el espíritu de Jackie).*



7. El vestido, resalta por su color en el entorno donde se encuentra, y que refleja los instantes pasados repletos de esplendor afectivo y profesional. *(La música prosigue con su tono descriptivo y sentimental).*



8. Ve su instrumento, que está ahí también, solo como ella. *(Sigue oyéndose en primer plano la música de la grabación, que ahora nos da la sensación de hacer vibrar las cuerdas del violonchelo).*



8. bis. Escuchar su propia interpretación del concierto en las penosas circunstancias que se encuentra ahora, acaban desbordándola emocionalmente. *(Es el momento cumbre y más brillante del concierto).*



9. FINALIZACIÓN MUSICAL. Destruída en su sentimiento, Jackie no puede soportar ya más ese profundo dolor y quita como puede el disco que está escuchando.



10. Ahora, en silencio, destrozada anímica y físicamente, llora trágicamente al ver como se extingue su vida.

4. 2. 6 REFLEJO DEL ESTADO ANÍMICO

Behind the Candelabra (Detrás del Candelabro)

Steven Soderbergh. USA. 2013.

En 1975, el pianista de música moderna conocido como “Liberace”, cuya vida está marcada por los excesos dentro y fuera del escenario, entabla una relación con un hombre mucho más joven que él llamado Scott Thorson.



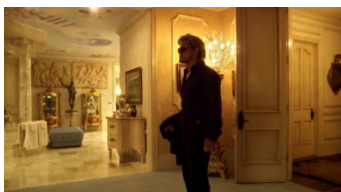
1. COMIENZO MUSICAL. Scott está hablando con un ayudante de Liberace, que le comenta que éste ha conocido a un joven con quien ha mantenido relaciones sexuales. *(Con su última palabra, antes de cambiar el plano, entra la primera nota del Preludio n° 4 para piano⁴⁰⁹ Op. 28 en Mi menor de Frédéric Chopin).*



2. Un segundo después, vemos en una escena retrospectiva a Liberace entrando en su casa con su nuevo amante. *(La música produce un efecto de acompañamiento indolente y apacible, pero ya presagiando, lo que va a venir después).*



3. El ayudante intenta consolar a Scott por lo que Liberace ha hecho. *(Al no producirse cambios sensibles en el carácter de la música, se crean momentos de incertidumbre en cuanto a las reacciones de los personajes).*

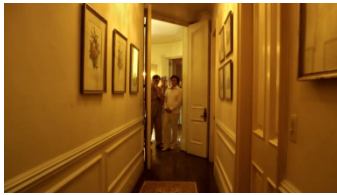


4. Tras esta conversación, Scott se dirige indignado a la alcoba principal de la casa. *(Pero el tono tranquilo de la música, no suaviza la amargura del orgullo herido de Scott, que se transforma en rabia incontinida).*



5. Allí desata su ira, destruyendo todo lo que encuentra. *(Y es precisamente ese espíritu sosegado de la música, lo que realza, por contraste, la violencia que provoca en Scott lo ocurrido).*

⁴⁰⁹ Interpretado por Idil Biret. (Créditos finales de la película)



6. Ante el ruido originado, Liberace abre la puerta de la habitación que está al fondo de un pasillo y aparece acompañado por la gente de su entorno. *(La música no parece querer relacionarse con estos personajes, que contemplan la escena como meros espectadores de una representación).*



7. Mantienen entre ellos una conversación *(Es como si la música fuese ajena a ellos y únicamente estuviese vinculada a los actos de Scott).*



8. Después de dejar la habitación destrozada, Scott se sienta anímicamente agotado, reflejando la tristeza por todo lo acontecido. *(La música sigue, durante toda la secuencia, como es lógico, sin alteraciones; y continúa de igual manera en la siguiente).*



9. FINALIZACIÓN MUSICAL. En la secuencia a continuación, Scott le cuenta a un amigo lo sucedido, su forma de ver las cosas y lo ultrajado que se siente, y le asegura que de ninguna manera piensa llamar a Liberace. *(En ese instante termina la música, que lo hace de manera natural con el acorde final de la pieza).*



10. En la siguiente toma, inmediatamente después, vemos que Scott ha llamado a Liberace, para insultarlo, lanzándole los más terribles improperios.

4. 2.7 DEFINICIÓN DEL CARÁCTER DEL PERSONAJE

Melinda and Melinda (Melinda y Melinda)

Woody Allen. USA. 2004.

El personaje de Melinda Robicheaux, es presentado desde dos puntos de vista diferentes. En ambos, aborda situaciones cómicas y dramáticas mientras se plantean temáticas existencialistas.



1. En el despacho de su abogado, se encuentra Melinda despidiéndose de él. *(Al final de la escena, de forma anticipada, entra un fragmento del "Cuarto movimiento" ⁴¹⁰ del Cuarteto n° 4 de Béla Bartók).*



2. Plano de Melinda, dirigiéndose apresuradamente a la casa de Ellis, su prometido. *(La música, repleta de rápidos pizzicatos, transmite la sensación de nerviosismo y contribuye a describir el estado en el que se encuentra el personaje).*



3. Llega a la casa y sube al piso. *(El nivel musical suena con bastante presencia, lo que aporta al pasaje narrativo una gran tensión).*



4. Plano de Melinda, a la puerta de Ellis, dudando si llamar o no. Permanece unos segundos pensativa. *(La música está plagada de escalas ascendentes y descendentes que producen una sensación de agitación emotiva).*



5. Se decide al final y esperar a que alguien abra. Su estado anímico está cada vez más alterado. *(El volumen de la música continúa envolviendo el ambiente en un primer plano sonoro).*

⁴¹⁰ Interpretado por Shanghai Quartet. Se especifica el autor y la obra pero no el movimiento, que es el cuarto y lleva la indicación de "Allegro pizzicato". *(Créditos finales de la película)*



6. Ellis abre, Melinda lo mira, pero también se da cuenta de quién está en el salón. *(Esta misma música, ha sido referenciada anteriormente, en otro pasaje de la película, donde un cuarteto de cuerda la interpreta en un estudio de grabación).*



7. Plano general del salón, en el que se encuentra a su amiga Laurel. Las sospechas sobre Ellis y una de sus mejores amigas, eran ciertas. *(En este momento la música baja de nivel para adecuarse al tono del diálogo).*



8. Plano de Melisa, que tremendamente afectada, observa atónita la situación. *(En el plano corto la música sigue su discurso natural dentro de su carácter rápido y tenso, reflejando su nerviosismo y desequilibrio emocional).*



9. Plano de Laurel, que viéndose descubierta por su amiga, le comenta: Melinda, no ha habido modo de manejar esto fácilmente. *(La frase queda en primer plano sonoro, pero siempre acompañada de fondo por la música encrespada de los múltiples pizzicatos).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de la entrada. Melinda, poco a poco, y sin mediar palabra, desciende al salón. *(La música vuelve a primer nivel y posteriormente, mientras desciende por las escaleras, el volumen se va desvaneciendo poco a poco).*

4. 2. 8 IMITACIÓN GESTUAL

Wall-E (*Wall-E, batallón de limpieza*)

Andrew Stanton. USA. 2008.

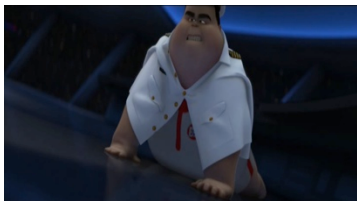
En 2008 el robot Wall-E después de pasar décadas limpiando basura, conoce a una moderna robot llamada EVE. Juntos recorrerán galaxias en busca de aventuras.



1. COMIENZO Y PRIMER ACENTO MUSICAL. El obeso capitán Mc Crea, se dirige a pulsar el botón del "hipersalto" para regresar a la tierra. *(Se oye la introducción de Also sprach Zarathustra⁴¹¹ Op. 30 de Richard Strauss. El movimiento gestual concuerda con el primer pulso del quinto compás de la obra).*



2. Se mueve lentamente el personaje. *(El movimiento gestual sincroniza con el tercer pulso del quinto compás).*



3. Continúa el movimiento y comienza a levantarse del suelo. *(El movimiento gestual se ajusta al primer pulso del sexto compás).*

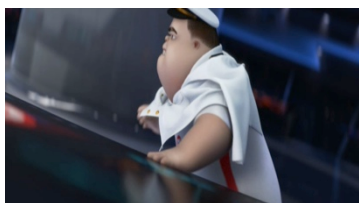


4. El capitán se levanta finalmente. Se produce visualmente un momento de gran impacto. *(En ese instante el movimiento gestual se unifica con el primer pulso del séptimo compás y produce una acentuación importante).*



5. Se ve un plano intermedio del personaje. *(Es un punto de referencia que se ajusta al tercer pulso del séptimo compás).*

⁴¹¹ Sólo viene la información de la obra y del compositor. No se especifica la versión musical. *(Créditos finales de la película)*



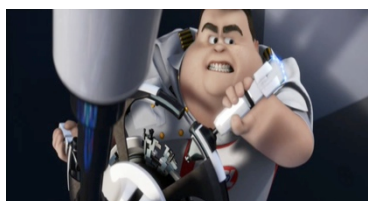
6. De repente, el capitán se sujeta con las manos. *(El plano sincroniza con el primer pulso del noveno compás).*



7. Inmediatamente después se puede observar como aparece a través de un panel desde el que es observado por el resto de la tripulación. *(Ese punto es el instante de ajuste con el tercer pulso del noveno compás).*



8. El público que está viendo la situación grita de satisfacción al ver al capitán dirigiéndose a tomar los mandos de la nave. *(Concuerda con el primer pulso del undécimo compás y constituye otro punto de gran acentuación con la imagen).*



9. Posteriormente, el capitán consigue coger los mandos para preparar el arranque de los motores de la nave. *(En ese momento la imagen es ajustada al primer pulso del decimotercer compás).*



10. Al final, se puede ver en un plano detalle como un dedo del capitán presiona el botón rojo de encendido para conseguir dirigir de nuevo la nave a través del espacio. *(Este punto importante de sincronización, que corresponde al primer pulso del decimoquinto compás, produce otro instante de acentuación fuerte con la imagen y el instante narrativo).*

4. 2. 9 IMITACIÓN SONORA

Whatever Works (Si la cosa funciona)

Woody Allen. USA. 2009.

El viejo Boris Yelnikoff es un neoyorquino intolerante y misántropo. Su vida cambiará cuando admita en su casa como inquilina a una bella joven sureña llamada Melody. La situación desembocará en una serie de enredos familiares y sentimentales.



1. Boris reprende a Melody por la música "pop" que está escuchando y que él encuentra estridente y de mal gusto, así que quita el CD que ella ha puesto y le da uno de música clásica. (*La Quinta Sinfonía*⁴¹² de Ludwig Van Beethoven).



2. Boris le dice que el significado esta música es "El destino que llama a la puerta", y le comenta que tal vez el hecho de que ella sepa esto, le ayude a comprenderla y apreciarla.



3. COMIENZO MUSICAL. La deja sola con el disco en la mano, que ella, obediente y curiosa, se apresura a colocar en el reproductor.



4. Suenan los archiconocidos primeros compases de la quinta sinfonía, que Melody escucha con gran atención, intentando poner todo de su parte para asimilarla. (*Tras los cuatro primeros acordes, se oyen cuatro golpes seguidos en forma de llamada, con el mismo ritmo de la música, como si de una parte de la obra se tratase*).



5. ¡Qué realismo! Es como si realmente el destino estuviese llamando a la puerta. (*La música continúa durante unos segundos y vuelve a repetirse lo mismo: cuatro acordes y cuatro golpes en la puerta*).

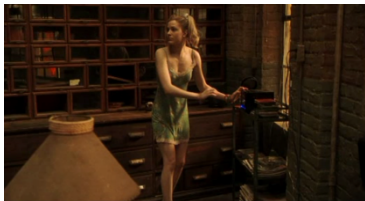
⁴¹² Versión de la Royal Philharmonic Orchestra. No se especifica quién la dirige (*Créditos finales de la película y BSO*)



6. Por un momento, tras los últimos golpes en la puerta al unísono de la música, hay una leve sombra de mosqueo en el rostro de Melody que ella deshecha inmediatamente. *(Continúa la música y Melody parece entregarse de lleno a la audición de la obra).*



7. Con expresión de felicidad Melody degusta el desarrollo de la pieza musical, que según parece le está interesando realmente. *(Pero en la repetición de los famosos acordes, característicos del primer movimiento de esta sinfonía, se producen, de nuevo, los cuatro golpes seguidos que, ahora ya no hay duda, vienen de la puerta).*



8. FINALIZACIÓN MUSICAL. ¡Es la llamada del destino! Melody quita entonces el sonido para comprobar si aquellos golpes son reales. *(La música se corta y claramente podemos oír que alguien está llamando a la puerta).*



9. Se dirige a la puerta para atender a la "llamada del destino..."



10. ...y al abrirla, se encuentra con su madre, que viene a visitarla.

4. 2. 10 RUPTURA EXPRESIVA

Tous les matins du monde (Todas las mañanas del mundo)

Alain Corneau. Francia. 1991.

Narra la vida del maestro de música Monsieur de Sainte-Colombe y su relación con sus hijas y su alumno Marin Marais.



1. Madeleine, la hija de Sainte-Colombe, ha caído en una grave depresión a causa de la separación de su amado Marin Marais. (En el lecho, le pide a su padre que interprete la pieza "La soñadora" que Marais compuso para ella).



2. COMIENZO MUSICAL. La voz en off del narrador comenta la decisión del maestro de hacerle llegar a su ex alumno Marais una carta suplicándole regresar a su casa, para consolar a su hija. (En este instante empieza a escucharse "La marche pour la cérémonie des turcs"⁴¹³ perteneciente a la obra teatral *Le bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, LWV 43 de Jean-Baptiste Lully).



3. En la siguiente toma, fuera de la casa, al anochecer, Sainte-Colombe observa las reacciones descontroladas de su hija. (Al continuar la misma música, sin interrupción, se da a entender la continuidad de la secuencia, consiguiendo reflejar el estado de aflicción de ambos personajes, aún queriendo priorizar la anticipación de la siguiente escena).

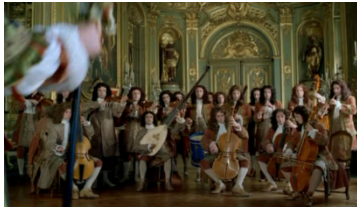


4. Madeleine pasea alocadamente de un lado para otro insistentemente. La situación revela el terrible estado de deterioro mental al que ha llegado. (Paulatinamente, la música ha ido "aproximando" su nivel sonoro, pero permitiendo siempre los sonidos propios de la acción).



5. El padre mira a su hija con tristeza y preocupación, ya que ante los acontecimientos, se espera lo peor. Se siente culpable por haber expulsado de sus clases a Marin Marais y con ello haberlo separado para siempre de su hija. (Continúa la prevalencia musical).

⁴¹³ Trad. "Marcha para la ceremonia de los turcos". No se incluye en la BSO, pero se indica el autor y el nombre de la pieza sin especificar sus intérpretes. (Créditos finales de la película).



6. Súbitamente, aparece la orquesta de Versailles que interpreta la música que se está escuchando. *(El efecto magnífico de la orquesta ensayando en ese espléndido salón del palacio, es el momento culminante en el que la música se ve totalmente realzada en su volumen sonoro).*



7. En un *plano medio largo* se ve a Marin Marais, que ya no es el jovencito que habíamos conocido, dirigiendo la orquesta. *(La música sigue sonando con todo su esplendor, mostrando el vigor y la gallardía de la marcha turca perteneciente a la obra original).*



8. Aparece un criado, que le trae la nota de su antiguo profesor, en la que le pide que vuelva para ver a su hija que se encuentra mal. Marin Marais, despechado, lee la misiva y le indica que le diga que no. *(El nivel sonoro musical continúa en primer término, al que se le superpone el “no” rotundo de Marais).*



9. En el *primer plano* se aprecia cómo la expresión de rencor de Marin se va transformando en lastima y pesadumbre. *(La música realza la expresividad a los sentimientos encontrados, que en ese momento pasan por el corazón del director de orquesta).*



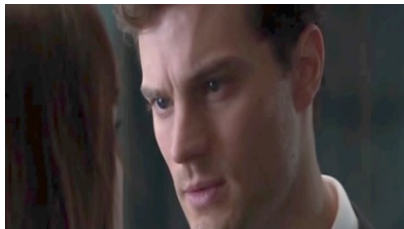
10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Marin decide regresar a la casa de su profesor para ver a Madeleine. La secuencia finaliza con la carroza llegando a la mansión de Sainte-Colombe. *(Al llegar al final de su recorrido, la carroza se detiene, y con ella termina cadenciando la música).*

4. 2. 11 SUBLIMACIÓN MUSICAL

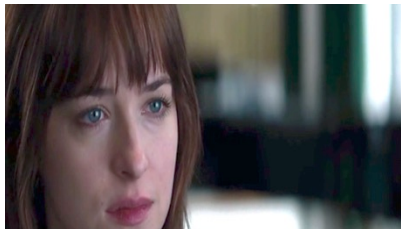
50 Shades of Gray (Cincuenta sombras de Grey)

Sam Taylor-Johnson. USA. 2015.

La estudiante de literatura Anastasia Steele mantiene una relación amorosa con el joven millonario de 27 años, Christian Grey. Pronto, ese vínculo se irá transformando en un mundo marcado por la realización de sus fantasías sexuales.



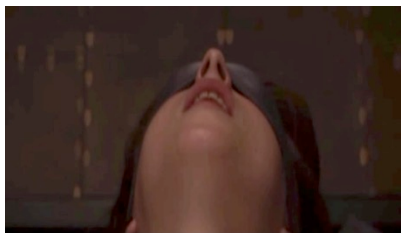
1. Plano de Christian, que le propone a Anastasia verse en la sala de juegos eróticos.



2. COMIENZO MUSICAL. Ella accede y se prepara para asistir. *(En anticipación, entra la pieza vocal "Spem in Alium"⁴¹⁴ de Thomas Tallis).*



3. Secuencia en la que se muestra el placer por medio de su relación sadomasoquista. *(La música de coro produce un estado de sublimación, que eleva lo corporal a un estado anímico, que refleja el éxtasis alcanzado).*



4. Juego de planos, donde se manifiesta la satisfacción erótica de Anastasia. *(La música aporta un sentido espiritual a la relación sexual entre los amantes).*



5. FINALIZACIÓN CON FUNDIDO MUSICAL. Terminada la sesión erótica, se pasa a un plano del edificio donde se ha desarrollado. *(La música coral funde alejada por un efecto de reverberación y entra una nueva música⁴¹⁵, ahora real, que interpreta Christian, en el piano de su apartamento).*

⁴¹⁴ Interpretada por The Tallis Scholars, bajo la dirección de Peter Phillips. (BSO)

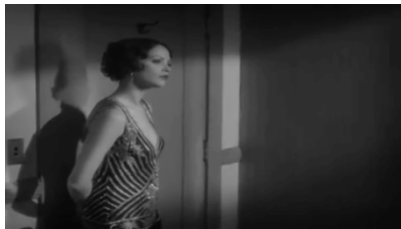
⁴¹⁵ En concreto se trata del Preludio nº 4, Op.28, de Frédéric Chopin. Interpretado por Alexandre Tharaud. (BSO)

4. 2. 12 TRANSMISIÓN EMOTIVA

The Artist

Michel Hazanavicius. Francia. 2011.

En el Hollywood de 1927, triunfa la estrella de cine George Valentin. Sin embargo, con la llegada del cine sonoro, pelagra su carrera. Por el contrario, la joven actriz y admiradora suya, Peppy Miller, logrará triunfar a partir de entonces.



1. COMIENZO MUSICAL. Peppy consigue meterse en el camerino de George. (*Empieza a sonar lentamente la obra de Alberto Ginastera, "Estancia"*⁴¹⁶ Op. 8).



2. Apasionada por el actor, toma uno de sus trajes, lo acaricia y lo atrae contra su cuerpo, dando la sensación de abrazarlo. (*La música transmite los sentimientos que ella siente por el actor*).



3. Inesperadamente, entra George y la descubre en esa actitud. (*Continuidad de la música ambientando la escena*).



4. Conmovido por el comportamiento de la joven principiante, le da consejos para imponerse sobre las demás actrices, y supuestamente, llegar a convertirse en una estrella.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Cuando están a punto de besarse, otro actor irrumpe en el camerino y se pone a hablar con George. Roto el encanto, Peppy sale sigilosamente. (*Termina suavemente la música*).

⁴¹⁶ Dirigida por Ernst van Tiel con la Brussels Philharmonic. (*Créditos finales de la película*)

4. 2. 13 REFLEXIÓN DRAMÁTICA

The American Nightmare (La pesadilla Americana)

Adam Simon. USA. 2000.

Documental que muestra el cine de terror norteamericano de la década de los sesenta y setenta, presentado por los especialistas más relevantes del género.



1. COMIENZO MUSICAL. Título del capítulo dedicado al horror de la guerra de Vietnam. *(Con el título entra la pieza para piano "Pour pénétrer les âmes" ⁴¹⁷ del ciclo Charmes, de Federico Mompou).*



2. La niña de nueve años, Kim Phuc grita "¡quemal, ¡quemal!" mientras huye de su aldea vietnamita en llamas. *(La música cubre de fondo toda la secuencia, creando un efecto subliminal a la crudeza visual).*



3. El director y guionista Wes Craven, explica el impacto de todas aquéllas imágenes que se presentan en pantalla.



4. Una madre lleva en brazos a su hijo muerto, con la piel destrozada por los efectos del Napalm.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Esta sección del documental se cierra con nuevas fotografías impactantes de la guerra.

⁴¹⁷ Solo aparece el nombre del compositor. *(Créditos finales de la película)*

4. 2. 14 PREMONICIÓN MUSICAL

The Great Ecstasy of Robert Carmichael

Thomas Clay. Reino Unido. 2005.

El joven y prometedor concertista de violoncello, Robert Carmichael, vive en una tranquila ciudad costera de Inglaterra. Sin embargo, pronto se rodeará de un grupo de amigos delincuentes, que harán que su crueldad alcance límites insospechados.



1. COMIENZO MUSICAL. Puerta de un instituto. Un barrido de la cámara, capta el movimiento de los estudiantes en los alrededores del edificio. (*Entra el "Concierto para Cello"*⁴¹⁸ de Jonathan Henry Harvey).



2. La imagen se detiene cuando alcanza a Robert, que observa de lejos, a un grupo de jóvenes. (*La música parece presagiar algo perverso*).



3. Su mirada refleja curiosidad malsana. Su mente parece estar a disgusto con lo que está viendo. (*La obra musical, cargada de tensión, consigue introducirse en la psicología del personaje*).



4. En un plano general y más cercano, se ve al grupo con mayor detalle. (*La música sigue aportando a la narración una sensación extraña y provocativa*).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Robert sumido en la más absoluta soledad. (*Cierra la música, pero posteriormente, esta misma pieza estará asociada a los actos de delincuencia que ocurrirán a lo largo del relato*).

⁴¹⁸ Interpretado por Arturo Toscanini Orchestra. No se especifica el solista. (*Créditos finales de la película*)

4.3 FUNCIÓN ESTÉTICA

La música ayuda a conformar un marco de fondo por el que se perciben las ideas de armonía y belleza. Su uso decorativo proporciona asimismo recreaciones ambientales por las que se nos transporta en la narración a lugares específicos dentro del terreno espacio-temporal. Por ello, se nos sumerge con su uso en un mundo sensorial informándonos tanto de connotaciones históricas como de referencias a lugares en los que se desarrolla la acción dramática. También ayuda a definir de una manera velada el género cinematográfico de la película. Según indica Teresa Fraile Nieto:

[...] La música contribuye de una manera determinante a crear la atmósfera filmica. Añade un elemento ineludible al estilo, a la estética del film, a su “aspecto”. De la misma manera que un determinado género literario o pictórico demanda un determinado uso del lenguaje (estilo literario) o de los recursos plásticos (estilo artístico), así a las películas de cierto género se le asocia un tipo concreto de música, o a las históricas los procederes de determinada época (estilo musical). En este sentido, se coloca en la misma línea que los decorados, el vestuario o la fotografía, e incita al compositor a colocarse en un papel similar al de director artístico. Además, la música añade el tono general, o sea, enmarca a la película como conjunto en un contexto estético.⁴¹⁹

Está estrechamente relacionada con la función poética que Roman Jakobson⁴²⁰ propone dentro de las funciones lingüísticas y que se centra en la forma de decir el mensaje. No importa el “qué”, sino el “cómo” se dice. Por ello tiene unas claras connotaciones estéticas desde el momento que trata de enfocar el mensaje desde el prisma exclusivamente formal. Por medio de esta función “se otorga entidad artística al film”,⁴²¹ creando al mismo tiempo una diversidad de ambientaciones y tamices que identifican el carácter narrativo. Basándonos en estas peculiaridades, se analizan seguidamente los siguientes ejemplos:

FUNCIÓN ESTÉTICA	
Características	Película
Tamiz identificativo	<i>(Inland Empire)</i>
Ambientación espacial	<i>(Marie-Antoinette)</i>
Ambientación temporal	<i>(Antonio Vivaldi, un prince à Venise)</i>
Ambientación de género	<i>(Enskilda samtal)</i>
Localización musical	<i>(Kekkonen Tulee!)</i>

⁴¹⁹ FRAILE NIETO, Teresa. *Op.cit. pp. 12-13*

⁴²⁰ JAKOBSON, Roman. *Op.cit. p. 358*

⁴²¹ ROMÁN, Alejandro. *Op.cit. p. 231*

4. 3. 1 TAMIZ IDENTIFICATIVO

Inland Empire

David Lynch. USA. 2006.

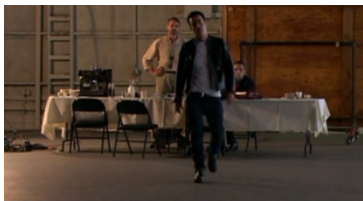
Durante un rodaje, la protagonista sufre una serie de experiencias en las que la ficción se mezcla con la realidad.



1. Nikki acaba de entrar a través de la puerta de un callejón en el estudio de rodaje. Se queda perpleja ante todo lo que observa, porque se encuentra viviendo en la realidad, el papel del personaje que interpreta en la ficción, llamado Sue.



2. Allí se ve a sí misma en el set, sentada con otras tres personas: Kingsley, el director de la película, Freddy, el ayudante de dirección y Devon, actor y compañero de reparto. El grupo nota que alguien ha entrado y les está observando.



3. Devon se levanta para ir tras el intruso que se encuentra dentro del estudio.



4. Nikki, ha sido sorprendida, incorporando la personalidad de Sue y el terror se apodera de ella.

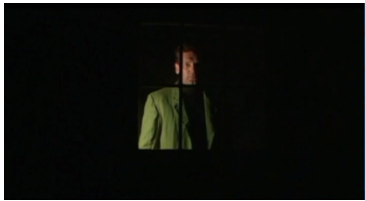


5. COMIENZO MUSICAL. En ese momento, se produce un fundido a negro y Nikki-Sue, comienza a huir. *(Ese es el momento que empieza a oírse la música del Klavier Konzert ⁴²² de Boguslaw Schaeffer).*

⁴²² Solo se especifica el autor y la obra. *(Créditos finales de la película)*. Corresponde concretamente al Klavier Konzert nº3 für Klavier Elektronik und Orchester. Intérpretes: Boguslaw Schaeffer (Pf), Rundfunk-Sinfonieorchester Kattowitz dirigidos por Bogdan Oledzki.



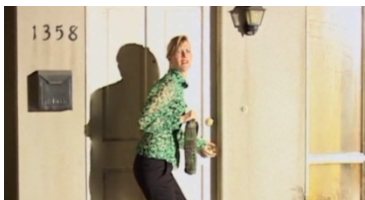
6. Devon la persigue y la busca en la oscuridad. Es como si en ese momento se hubiera transformado para asumir el papel de Billy, que es el personaje que interpreta en la ficción. *(El carácter grave y sombrío de la música crea una atmósfera de tensión y misterio).*



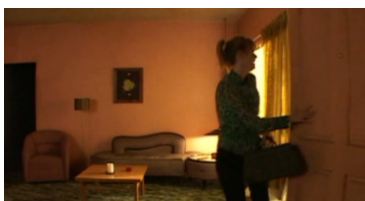
7. Una cara inmutable observa toda la escena. La realidad se ha convertido en la ficción que representan los propios actores. Todo el entorno se ha convertido en el escenario donde se produjo años antes un terrible asesinato. *(La música, siempre en crescendo, sugiere la perversidad del personaje desconocido).*



8. Nikki, en el papel de Sue, presa del pánico grita el nombre de Billy, mientras huye. *(La música, subraya, su angustiada situación).*



9. Al llegar Sue ante la puerta del decorado que representa la habitación 1358, súbitamente se encienden todas las luces del plató. *(Al mismo tiempo, la música da un cambio que resalta el estado de terror de Sue).*



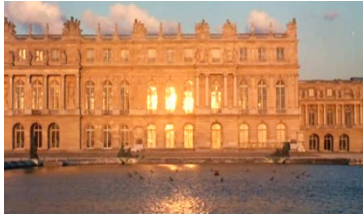
10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Al sentirse acorralada, entra en la habitación cerrando la puerta tras ella. *(El ruido de la puerta al cerrarse produce la ruptura inmediata de la música).*

4. 3. 2 AMBIENTACIÓN ESPACIAL

Marie-Antoinette (Maria Antonieta)

Sofía Coppola. USA. 2006.

Maria Antonieta llega a Francia cuando tiene catorce años de edad para casarse con el futuro rey Luis XVI. Fuera de su entorno natal y ante las diferentes costumbres palaciegas, se rebela finalmente contra una corte que no la comprende.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano general del palacio de Versailles, se oye el llanto de un bebé recién nacido. *(Al mismo tiempo empieza a sonar de fondo el aria "Tristes apprêts, pâles flambeaux", ⁴²³ de la escena III del primer acto de la ópera Cástor y Pólux de Jean-Philippe Rameau).*



2. El rey, llega para anunciar a su esposa María Antonieta, que acaba de alumbrar un varón, el Delfín de Francia. *(La música, que se oye muy de fondo, ayuda a crear una atmosfera suave, íntima, perfecta para esa situación).*



3. Ambos se encuentran inmensamente felices ante el heredero del trono. *(La música sigue en el mismo tono: suave, lejana; y el diálogo, en primer nivel sonoro).*



4. En la corte se festeja felizmente el nacimiento del niño. *(Mucha presencia del sonido de ambiente).*



5. Elipsis de tiempo. Maria Antonieta con sus hijos, posando para la famosa pintora Louise Élisabeth Vigée Le Brun, (1755-1842) tal vez en los jardines de le Petit Trianon. *(Ahora la música, toma más relevancia).*

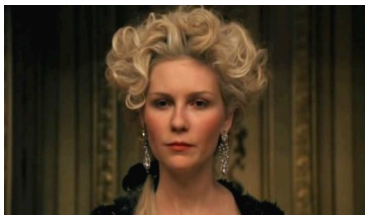
⁴²³ Interpretada por Agnès Mellon y Les Arts Florissants dirigidos por William Christie. (BSO)



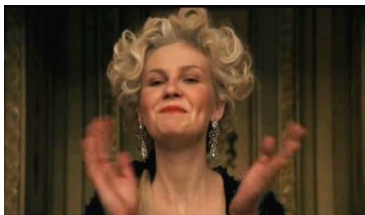
6. Sobre un cuadro de la reina, se ven una serie de panfletos donde le recriminan por el enorme gasto que ha producido al pueblo francés. *(Continúa la música en primer plano).*



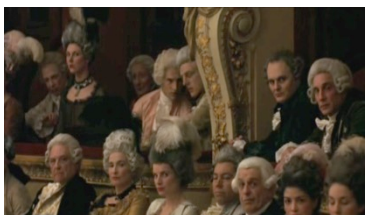
7. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Se materializa el acompañamiento musical de los lamentos de Telaira por la muerte de su amado Cástor, en la escena real de la representación de la ópera. *(Este es el momento que define la diégesis de todo el pasaje musical. Su nivel sonoro mantiene el nivel preponderante).*



8. La reina se encuentra en el palco real del teatro, asistiendo a la representación. Su rostro refleja una cierta melancolía. Es como si la acción dramática fuera un vaticinio de los acontecimientos que están por llegar. *(La música, naturalmente, continúa en primer plano).*



9. PAUSA MUSICAL. Al finalizar el aria, Maria Antonieta aplaude entusiasmada, tal como hacía habitualmente en las representaciones a las que ha asistido a lo largo de su reinado. *(En ese momento ha finalizado la música y los aplausos son el punto de referencia sonoro).*



10. Los cortesanos, prepotentes y soberbios, la dejan sola aplaudiendo, mientras la miran en silencio y con desprecio. *(Sonido ambiente a un nivel mínimo, respetando el silencio para puntuar sólo algún que otro murmullo que se produce en la sala).*



11. CONTINUACIÓN MUSICAL. María Antonieta se siente sola y rechazada por todos. *(Después de un dilatado y expresivo silencio general, vuelve a oírse de nuevo la misma música, ahora como punto de enlace con la siguiente secuencia).*



12. Los criados cuelgan en la pared un cuadro donde aparece la reina y sus hijos. El ambiente es frío y oscuro. Posteriormente lo retirarán y lo pondrán de nuevo, ya sin la imagen del hijo que ha muerto *(La música está en primer plano, ahora funcionando totalmente de manera extradiegética. Existe una clara similitud entre el contenido del texto musical, relativo a la muerte, y la acción narrativa).*



13. Miembros de la guardia de palacio portan el féretro que lleva los restos del delfín. *(Durante todo este pasaje, la voz del trágico canto refleja el dramatismo de las imágenes).*



14. En un plano general, se aleja el coche fúnebre, ante la presencia de los reyes. *(Sólo suena la parte instrumental).*



15. El rey acompaña en su dolor a María Antonieta. *(La parte vocal termina en ese instante, mientras continúa la sección instrumental).*



16. Un fundido significativo deja la imagen en negro durante unos instantes. Es la oscuridad de la muerte. *(El canto del aria vuelve a tomar el hilo conductor de la narración).*



17. En su dolor, María Antonieta pasea sola por los pasillos de palacio. *(La pieza musical continúa su discurso en un plano relevante).*



18. La reina deambula, por los jardines de Versalles, desplazando el rigor de su figura y mezclándose simbólicamente con las siluetas de los arboles que la rodean. *(Conjuntamente con el efecto de lejanía de la imagen, la música se va cerrando de manera natural).*



19. FINALIZACIÓN MUSICAL. María Antonieta, encuentra refugio, al fin, en la ternura de la pequeña María Teresa. *(Con este plano se desvanece la música).*



20. Encadena con la imagen de un gran estanque que parece perderse en el horizonte.

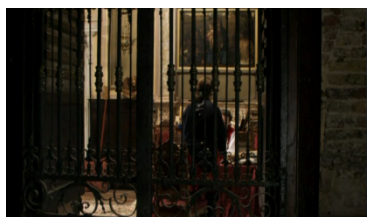
4. 3. 3 AMBIENTACIÓN TEMPORAL

***Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (Vivaldi, un príncipe en Venecia)
Jean-Louis Guillermou. Francia. 2006.**

Biografía sobre la vida del compositor Antonio Vivaldi, que se desarrolla en los lugares donde él vivió, narrando las circunstancias de sus relaciones familiares, afectivas y profesionales.



1. Angelo, un amigo de Vivaldi, está reunido con el gobernador y le comenta, que el rey de Dinamarca ha ofrecido 30.000 ducados por las partituras del compositor.



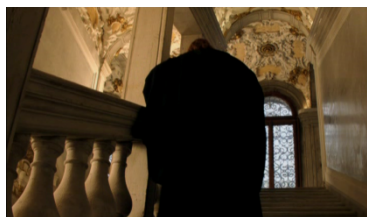
2. COMIENZO MUSICAL. Deciden no decírselo a Vivaldi, para que no se vanaglorie de su éxito, y tampoco informar al obispo, sobre sus relaciones mundanas. *(Al terminar la conversación, empieza a sonar la música del aria "O quam vaga, venusta, o quam decora" ⁴²⁴ del oratorio Juditha Triumphans ⁴²⁵ de Antonio Vivaldi).*



3. En la siguiente secuencia, Vivaldi se dirige al palacio del Obispo. *(La música, absolutamente adecuada a la acción, acompañará a Vivaldi hasta el obispado).*



4. Llega y accede al palacio. *(La música es perfecta para ilustrar la época y el lugar de la acción, pero además justifica el reconocimiento del genio del compositor, ya en su tiempo).*



5. Una vez en el palacio, la admirable belleza de cada estancia se muestra en todo su esplendor. *(Imágenes y música en absoluta armonía).*

⁴²⁴ En los créditos finales de la película sólo se especifica la obra, pero no la pieza en concreto.

⁴²⁵ El título completo original es *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*.



6. Cada rincón del palacio es una exaltación de la grandeza del barroco. *(La música lo subraya y le hace justicia).*



7. Es el esplendor del barroco. *(Es el esplendor de la música cantada, lo último en su época, la vanguardia de la creación escénica y musical: la ópera y la cantata).*



8. El obispo aguarda impaciente la llegada de Vivaldi. *(La música añade dramatismo a la situación).*



9. Cuando al fin llega, el obispo lo lleva a sentarse junto a él para amonestarlo. *(La música bellísima de Vivaldi, pone de manifiesto lo irónico de la situación, por la prevención del religioso ante lo que él considera transgresor, en las manifestaciones artísticas del compositor).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Comienza el diálogo entre los dos. El obispo, disgustado, interroga al compositor acerca del rumor que corre sobre el estreno de una ópera suya.

4. 3. 4 AMBIENTACIÓN DE GÉNERO

Enskilda samtal (Encuentros privados)

Liv Ullman. Suecia. 1996.

Basada en un guión de Ingmar Bergman, es un drama que trata sobre la pesadumbre de una mujer casada y de su soledad ante la realidad del adulterio.



1. COMIENZO MUSICAL. Anna no puede dormir, después de haberle contado a su marido Henryk, su infidelidad con un joven estudiante de teología. *(Entra la música del "Segundo movimiento"*⁴²⁶ *del Cuarteto de cuerda n° 15 de Dmitri Shostakovich).*



2. Termina por levantarse y salir de la casa, arrastrada por la ansiedad que siente. *(La música tiene un carácter muy dramático apoyando la sensación de la herida que ha producido en ella el adulterio).*



3. En un brusco cambio de plano, Henryk medita, sentado en las escaleras exteriores a la entrada de su casa. *(El carácter musical propicia la idea de soledad y tristeza en la que se encuentran los personajes).*



4. La esposa cruza ensimismada a través de un puente. *(Siempre de fondo, la música ayuda a unificar el montaje en paralelo de las dos acciones realizadas por cada uno de los esposos).*



5. En el plano siguiente, el viento agita los juncos del río. *(El sonido envolvente del viento acompaña la música).*

⁴²⁶ Sólo se especifica el autor y la obra, pero no los intérpretes. *(Créditos finales de la película)*



6. Ya en su casa, Anna se muestra triste y pensativa. *(Su sufrimiento interior esta subrayado por el comienzo de una nueva frase musical).*



7. Ahora es Henryk el que vaga solo por el bosque. *(La partitura subraya la idea de aislamiento y falta de comunicación en la que se ve inmersa la pareja).*



8. En una nueva elipsis temporal, aparece Henryk, de nuevo en el hogar, tumbado solo, en la cama del dormitorio. *(La música continúa reflejando la soledad que emana del personaje mientras se oye el sonido de un reloj).*



9. El esposo se incorpora para atarse los cordones de los zapatos, pero el dolor le impide terminar y llorar amargamente gritando "¿Por qué, Anna?". *(Las súbitas acentuaciones en los compases sonoros generan un efecto punzante que se suma al llanto del esposo).*



10. En contraposición, se proyecta un plano de Anna, sentada sobre un columpio del jardín, con la mirada perdida y sentimiento de culpabilidad. *(El fondo musical sigue desarrollándose en paralelo al discurso narrativo, en el que continúa oyéndose el sonido del reloj y el llanto desesperado del esposo).*



11. De igual manera, Henryk, sentado cerca del río, intentando asimilar los motivos de la infidelidad de su esposa. *(La música apoya con su dramático discurso, la sensación que padece el personaje).*



12. Un plano del agua del río, enturbiada por ramas y arbustos, es como una metáfora que resume la situación en la que se ha convertido la relación de la pareja. *(El carácter musical se funde también con esta idea. El sonido del reloj se desvanece).*



13. La pareja parece estar asumiendo la situación de su matrimonio, que está en el aire. *(El fondo sonoro acompaña ese estado de angustia e incomunicación, hasta que desaparecen los sollozos de Henryk).*



14. La secuencia se cierra con un fundido en negro. *(La música continúa en primer nivel sonoro).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Henryk deambula por la casa poniendo orden en pequeños detalles, expresando así, inconscientemente, la necesidad de rehabilitar su vida. *(A partir de ese momento y antes de dar comienzo la siguiente secuencia, la pieza musical funde desapareciendo lentamente).*

4. 3. 5 LOCALIZACIÓN MUSICAL

Kekkonen Tulee!

Marja Pyykkö. Finlandia. 2013.

El presidente de más largo mandato, de la República de Finlandia, Urho Kaleva Kekkonen, se dirige a visitar la zona norte del país. Entre esos lugares, se encuentra un pueblecito donde se halla el Allis Bar. Sus vecinos no dudarán en enfrentarse entre sí por conseguir los favores del admirado presidente.



1. Un plano general muestra a una pareja de jóvenes besándose en el bosque.



2. COMIENZO MUSICAL. Plano medio de la pareja. *(Cuando dejan de basarse, entra la música del poema sinfónico "Finlandia" ⁴²⁷ de Jean Sibelius).*



3. Plano de los jóvenes, cuya conversación sirve de introducción a la película. *(Continuidad de la música, que sigue oyéndose de manera relevante).*



4. FINALIZACIÓN MUSICAL. Aparece el título inicial de la película. *(Ése es el momento en el que la música aporta todo su significado. El título de la película refleja el lugar donde se desarrolla, es decir, Finlandia).*



5. Secuencia de una escena familiar.

⁴²⁷ Interpretado por Helsingin Kaupunginorkesteri. No se especifica el director de la orquesta. *(Créditos finales de la película)*

4. 4 FUNCIÓN ESTRUCTURAL

La música conlleva en su propio lenguaje una organización de todos sus componentes. Esta organización de los elementos se conoce como forma o estructura musical. Si bien en la función estética la idea de *forma* se refiere a la manera de decir el discurso, en la función estructural, la *forma* tiene un concepto de sistema, o lo que es lo mismo, la distribución de las partes en las que se segmenta su contenido.

Corresponde a la Función Metalingüística de Roman Jakobson,⁴²⁸ por la que el mensaje del discurso se observa analíticamente para definir todos sus elementos. Esta función se utiliza cuando el *código* sirve para referirse al código mismo. “El metalenguaje es el lenguaje con el cual se habla de lenguaje” según indica Jaime Bermeoso.⁴²⁹

Asimismo, Tunmer define la conciencia metalingüística como "la capacidad para reflexionar sobre los rasgos estructurales del lenguaje hablado y manipularlos, para tratar el lenguaje como objeto de conocimiento en si mismo".⁴³⁰

En el contexto cinematográfico la estructura de la música se acopla a la estructura de la imagen y el sonido, para conformar consecuentemente una *macroestructura* que sirve para unificarlas. Esto hace que todo el proceso sea interactivo e interdependiente ya que la plasmación de la forma final se basa en la suma y características de cada una de ellas.

Otra cuestión importante a tener en cuenta es que en el caso del uso de la música preexistente, el montaje de la imagen está condicionado por la propia música, que sirve de referencia para estructurar la posterior planificación de las imágenes.

⁴²⁸ JAKOBSON, Roman. *Op.cit.* p. 357

⁴²⁹ BERMEOSO BERTRÁN, Jaime Alberto. *Psicología del lenguaje: fundamentos para educadores y estudiantes de pedagogía*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2001. *Cap. III*

⁴³⁰ TUNMER, W. E. – HERRIMAN, M. L. *Metalinguistic Awareness in Children: Theory, Research, and Implications*. Berlin: Springer-Verlag, 1984. Citado en CARRILLO GALLEGOS, María Soledad - MARÍN SERRANO, Javier. *Desarrollo metafonológico y adquisición de la lectura: un estudio de entrenamiento*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Investigación y Documentación Educativa, 1996. p. 48

A partir de ahí se organiza todo el conjunto, a diferencia del uso de la música original, que se elabora de manera contraria, es decir, a partir del montaje visual que se le presenta al compositor para que cree los diversos bloques musicales.

Basándonos en estos conceptos, se muestran a continuación una serie de ejemplos de películas en los que se pueden observar las características del uso de la función estructural.

FUNCIÓN ESTRUCTURAL	
Características	Película
Equilibrio formal	<i>(Breaking and Entering)</i>
Unidad de enlace	<i>(Carrington)</i>
Continuidad	<i>(Casino)</i>
Homogeneidad	<i>(Belle toujours)</i>

4. 4. 1 EQUILIBRIO FORMAL

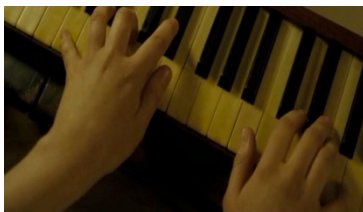
Breaking and Entering

Anthony Minghella. Reino Unido. 2006.

Una banda de delincuentes roban insistentemente en el estudio de paisajismo que Will y su socio Sandy poseen en el selecto distrito de King's Cross en Londres. Persiguiendo a los ladrones conoce a Amira que es madre de uno de ellos. Pronto nacerá entre ambos una profunda atracción personal.



1. Amira tararea una partitura, en primer plano, sobre el atril del piano. (*La "Sinfonía n° 2 en Do menor"*⁴³¹ *BWV 788 de Johann Sebastian Bach*).



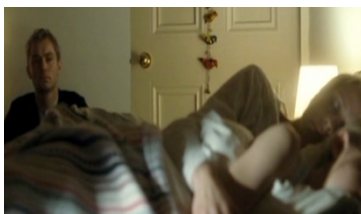
2. Plano de las manos de Amira sobre el teclado, (con sordina) del piano, ensayando la lectura de la obra.



3. COMIENZO MUSICAL. Amira no deja de entonar la pieza mientras practica en el piano sordo. (*No obstante y desde el comienzo de la secuencia, se oyen algunas notas sueltas de la sinfonía, que poco a poco, van tomando forma en la cabeza de Amira, superponiéndose a su canto y alcanzando cada vez más presencia*).



4. Nueva secuencia. Plano de Lea, la novia de Will, que muy deprimida, reflexiona sobre los problemas por los que atraviesa su relación sentimental. (*La música continúa desde la secuencia anterior, acompañando, en segundo plano, sus palabras*).



5. Plano de Lea durmiendo con su hija y Will observándolas sentado al fondo del dormitorio. (*Sigue en primer término el obsesivo monólogo de ella, mientras discurre la música de fondo*).

⁴³¹ Interpretada por Ivana Gavric . El compositor de la música original, Gabriel Yared, es el autor del arreglo de cuerdas que suena de fondo con el piano. (*Créditos finales de la película*)



6. Plano de Lea mirando una caja de luz, (aparato prescrito por el médico para mitigar su depresión) que funde con un nuevo plano de ella reflejada en una ventana, sin dejar de oírse los pensamientos que pasan por su mente. *(La sinfonía de Bach, que en ningún momento ha perdido continuidad, sirve de enlace en la sucesión de planos).*



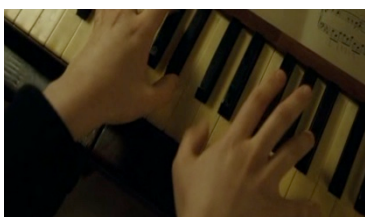
7. Plano de Will en la terraza del apartamento de Amira, donde se disponen a tomar café. *(Un fondo instrumental, a manera de arreglo, se deja escuchar bajo la parte principal de piano).*



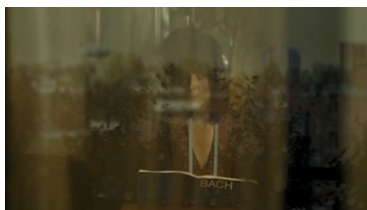
8. Amira sirve el café, mientras mantienen una conversación, aparentemente intrascendental, sobre la felicidad. *(A lo largo del diálogo, la música continúa de fondo).*



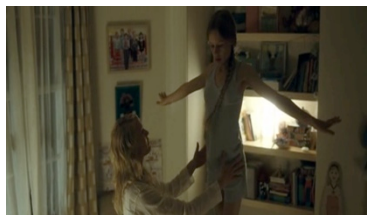
9. Esta escena pone de manifiesto que entre ellos existe algo más que una simple amistad. *(Al final de la conversación el nivel sonoro de la música va tomando más relevancia).*



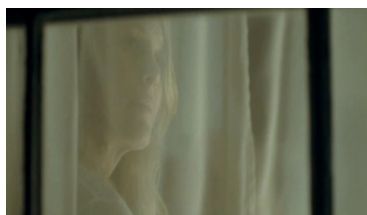
10. Plano de las manos de Amira, sola, como al principio de la secuencia, interpretando, esta vez sin sordina, la obra de Bach. *(En este instante el nivel musical llega a un primer plano sonoro).*



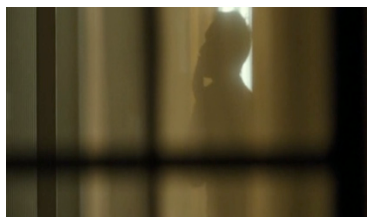
11. Plano medio de Amira a través de la ventana, donde se ve claramente que el piano ha sido liberado de la gruesa manta que lo cubría para reforzar su insonorización. *(La música se encuentra sonando en primer término).*



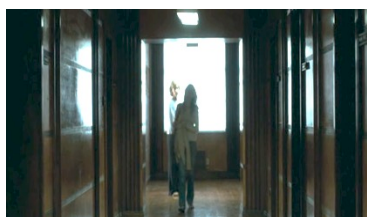
12. Plano de Liv jugando con su hija Bea, mientras continúa narrando, en off, sus reflexiones acerca de su relación de pareja. *(El nivel sonoro de la música pasa entonces a un segundo plano).*



13. El plano anterior funde con este de Liv a través de una ventana, que continúa reflexionando sobre su vida y su relación con Will. *(La música a su vez, sigue aportando unidad al conjunto de escenas que se van sucediendo).*



14. Un fundido cambia la imagen de Liv por la de Will, que se muestra preocupado por la relación de pareja que mantiene con Liv y la de profunda amistad que está manteniendo con Amira. *(Es un momento muy breve, casi subliminal, en el que la música continúa su perpetuo discurso).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Fundido del plano anterior con el actual de Liv acercándose a la cámara, que finaliza con un desenfoque lento que funde a negro, dando fin a la secuencia. *(Suenan un timbre con el que la música concluye adentrándose inmediatamente en la siguiente escena).*

4. 4. 2 UNIDAD DE ENLACE

Carrington

Christopher Hampton. Reino Unido. 1995.

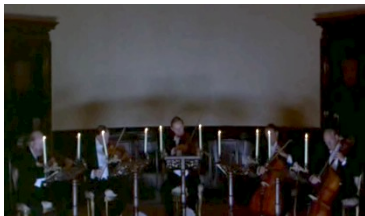
Narra la profunda y pasional relación que mantuvo la pintora Dora Carrington con el escritor homosexual Lytton Strachey en las primeras décadas del siglo XX.



1. COMIENZO MUSICAL Y ENLACE. Durante la noche, el pintor y pretendiente de Dora, Mark Gertler, celoso de su actitud indiferente, sube a su dormitorio y la fuerza a mantener una relación sexual que ella no desea. *(Entra un pasaje del "Segundo movimiento" ⁴³² del Quinteto de cuerda en Do de Franz Schubert, que une esta toma con el plano siguiente).*



2. Una elipsis temporal funde con la siguiente secuencia, que parte del famoso mural del escenario de la sala de conciertos Wigmore Hall de Londres. *(Aquí se descubre el lugar de procedencia de la música).*



3. La cámara efectúa un movimiento perpendicular descendente. *(Entonces aparece dentro de plano el quinteto de cuerda que está interpretando la música).*



4. Entre los asistentes al concierto se encuentran Dora y Lytton. Ella le pregunta sobre la posibilidad de vivir juntos en el campo, a lo que él accede. *(La música del concierto continúa oyéndose en primer nivel sonoro).*



5. SIGUIENTE ENLACE Y FINALIZACIÓN MUSICAL. En una nueva elipsis temporal, Dora en bicicleta busca una casa en el campo para vivir junto a Lytton. Después de ver varias, llega finalmente a la que le gusta. *(En ese instante finaliza la música que ha estado ilustrando toda esta nueva escena).*

⁴³² Interpretado por Amadeus Quartet con Robert Cohen. *(Créditos finales de la película)*

4. 4. 3 CONTINUIDAD ESTRUCTURAL

Casino

Martin Scorsese. USA. 1995.

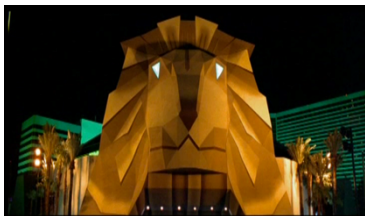
En 1973, Sam "Ace" Rothstein dirige uno de los principales casinos de Las Vegas. Como profesional de las apuestas, se encargará de llevar un negocio donde el dinero es supervisado y controlado por la mafia.



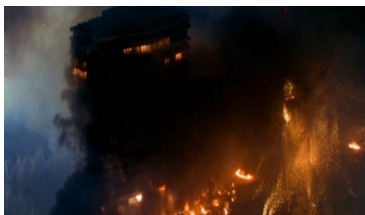
1. COMIENZO MUSICAL. Acaba de estallar el coche de Sam, que ha salido ileso del atentado. *(Tras la deflagración, cuando las llamas cubren todo el plano de la imagen, empieza a oírse el "Coro final"*⁴³³ *de La pasión según San Mateo BWV 244 de Johann Sebastian Bach).*



2. Plano de la demolición controlada de un antiguo hotel de Las Vegas. *(Esta pieza musical, es la misma utilizada en los créditos iniciales de la película. Ayuda a dar sentido de continuidad, a los planos de poca duración que se producen a lo largo de la secuencia).*



3. Plano de la entrada con forma de cabeza de león, paradigma del mal gusto, al gran complejo hotelero que substituye al antiguo hotel. Sam, va narrando, en off, el proceso de cambio que se está realizando en la ciudad. *(El nivel sonoro de la música pasa a un segundo término, cada vez que aparece la voz del narrador).*



4. Plano que muestra incendios y explosiones de algunos edificios, creando una atmosfera caótica. Ya nada volverá a ser como antes. *(Los efectos del sonido de ambiente, se confunden con la música).*



5. Un grupo turístico de pensionistas mayores, avanza en cámara lenta, entrando al casino. Ahora, comenta Sam irónicamente, el nuevo orden, ha transformado la ciudad en Disneylandia. *(La música adquiere aquí un breve realce que da continuidad sonora a la pausa del discurso del narrador).*

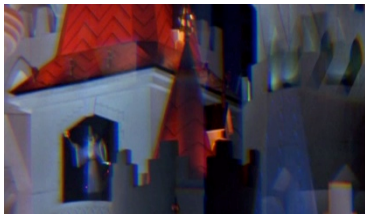
⁴³³ Se trata del coral n° 78 titulado "Wir setzen uns mit Tränen nieder" ("Llorando nos postramos"). Chicago Symphony Orchestra bajo la dirección de Sir Georg Solti. (Créditos finales de la película)



6. El plano de una atracción típica de parque temático, sirve para que Sam comente que mientras los niños juegan a ser piratas, sus padres pierden el dinero de sus hipotecas y el de su universidad, en las máquinas tragaperras. *(La música continúa en primer plano).*



7. De nuevo la imagen apocalíptica de los edificios incendiados. Visión nefasta que simboliza la muerte de una época dorada. *(Los efectos sonoros se vuelven a fundir con la voz y la música).*



8. Plano corto de otro complejo hotelero. Sam comenta el cambio del trato exquisito del personal de antes, al de ahora, indiferente y deshumanizado. *(La música sigue ayudando a dar continuidad al discurso narrativo).*



9. Al ampliar el plano se puede ver el edificio grotesco e infantil, en su totalidad. *(El nivel del sonido está protagonizado por la voz en off, mientras la música se mantiene de fondo).*



10. Durante toda la secuencia se repiten planos de la sistemática destrucción del pasado. Sam en su discurso continúa añorando aquellos tiempos en los que, para él todo era mejor. *(Continúa la pieza musical dando un soporte majestuoso y dramático a la estructura narrativa).*



11. Continuidad del plano, ahora más cerrado, del conjunto de jubilados que entran al casino. *(Sigue la narración apoyada por la música).*



12. Repetición de plano del derrumbamiento del edificio que aparecía al comienzo de la secuencia. *(Se produce una breve pausa de la voz en off).*



13. El narrador comenta como cayeron los antiguos casinos estupendamente gestionados por la mafia. *(Continuación del discurso sobre la base de la pieza musical).*



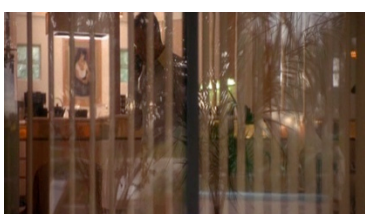
14. Plano de los nuevos edificios gestionados por las corporaciones, símbolo de una nueva época. *(La música continúa aportando con su discurso interno la continuidad narrativa del pasaje).*



15. Construcciones con ridículas esfinges y pirámides, financiadas por la especulación bursátil. *(Este instante marca el final de la secuencia. En el que se unen, en un plano culminante, la música y la voz en off).*



16. Por medio de una gran elipsis temporal comienza una nueva secuencia en la que se muestra la vivienda de Sam, en San Diego. La época es la actual. *(El nivel sonoro de la música pasa a un segundo plano).*



17. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano, a través de unas cortinas verticales, de Sam, en su despacho, hablando por teléfono. *(El fragmento de la cantata de Bach, se desvanece lentamente, para acabar cerrándose dentro de la nueva secuencia).*

4. 4. 4 HOMOGENEIDAD

Belle Toujours

Manoel de Oliveira. Portugal. 2006.

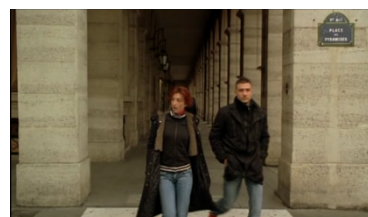
Treinta y ocho años después, Henri y Séverine, los dos protagonistas principales de la película de Luis Buñuel “Belle de Jour”, vuelven a encontrarse por casualidad en una sala de conciertos. Con su reencuentro, Henri se esforzará en recordar el pasado



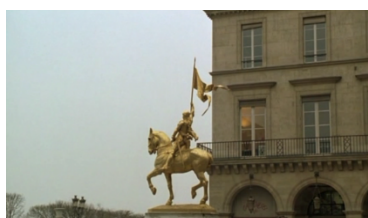
1a. SECUENCIA CON COMIENZO MUSICAL EN ANTICIPACIÓN DE ESCENA. Henri acaba de mantener un diálogo con el barman de la cafetería "Royal Vendôme". *(En ese instante entra el comienzo del Tercer movimiento⁴³⁴ de la Octava Sinfonía Op. 88 de Antonín Dvorak).*



1b. DESARROLLO MUSICAL. Plano panorámico diurno de la ciudad de París. *(Se oye la música en primer nivel sonoro ambientando ampliamente el plano fijo de la imagen).* El contraste entre los planos diurnos y nocturnos, es una constante que se usará a lo largo de toda la película.

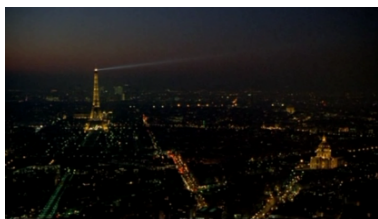


1c. FINALIZACIÓN MUSICAL. Una pareja pasea a través de los soportales de la Place des Pyramides. *(El ruido de ambiente, cierra súbitamente la música, que concluye en final de frase, cuatro compases antes de llegar a la letra B del ensayo).*

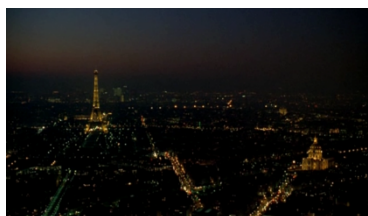


2a. NUEVA SECUENCIA Y COMIENZO MUSICAL EN ANTICIPACIÓN DE ESCENA. Desde la puerta del Hotel Regina, Henri mira la estatua de Juana de Arco. *(Vuelve a oírse la música desde el punto donde finalizó anteriormente).*

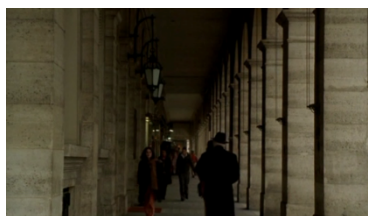
⁴³⁴ Interpretado por La Orquesta de La Fundación Calouste Gulbenkian. No se especifica el nombre del director en los créditos finales de la película, sin embargo se trata de Lawrence Foster que aparece al comienzo del film dirigiendo la orquesta.



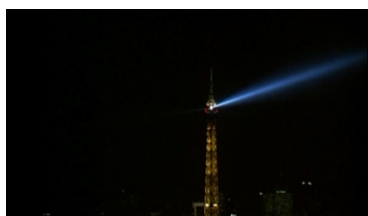
2b. DESARROLLO MUSICAL. Plano panorámico nocturno de la ciudad de París. *(La música se oye de nuevo en primer nivel sonoro como fondo a la visión nocturna de la ciudad, mostrada a través de otro plano fijo).*



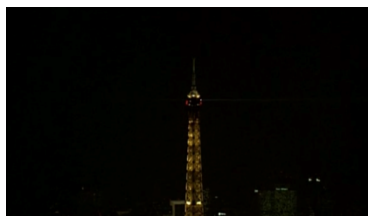
2c. FINALIZACIÓN MUSICAL. *(La frase musical concluye al final de la letra C de ensayo, mientras se sigue viendo el plano nocturno de París).* Inmediatamente, comienza una nueva escena que se desarrolla en la cafetería.



3a. NUEVA SECUENCIA Y COMIENZO MUSICAL EN ANTICIPACIÓN DE ESCENA. Se ve a Henri paseando por los soportales. *(Vuelve a oírse una nueva sección musical, desde el punto exacto en el que había terminado anteriormente, es decir, a partir de la letra D de ensayo del tercer movimiento de la sinfonía).*



3b. DESARROLLO MUSICAL. Nuevo plano fijo. Se muestra una visión nocturna de la parte superior de la torre Eiffel. *(La música sigue, con toda su amplitud, en un primer nivel sonoro).*



3c. FINALIZACIÓN MUSICAL. *(Se utiliza una terminación de frase, en este caso, al final de la sección que corresponde a la letra D de ensayo, para cerrar la música).* Enlaza con la siguiente escena, que se desarrolla de nuevo en la cafetería.



4a. NUEVA SECUENCIA Y COMIENZO MUSICAL EN ANTICIPACIÓN DE ESCENA. Dos prostitutas que se encuentran en la cafetería terminan una conversación. *(Seguidamente empieza a oírse la pieza musical, de nuevo desde el comienzo del correspondiente movimiento sinfónico).*



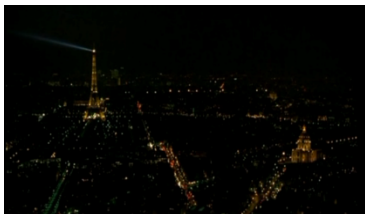
4b. DESARROLLO MUSICAL. Se vuelve a ver el plano panorámico diurno de París, tal y como apareció al principio. *(La música sólo dura, esta vez, nueve compases desde el principio del tercer movimiento).*



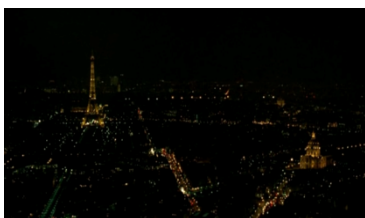
4c. FINALIZACIÓN MUSICAL. Aparece un plano fijo de una tienda de muebles. *(La frase musical cierra, enmascarándose con el sonido de ambiente).* Diversas personas aparecen después por la calle.



5a. NUEVA SECUENCIA Y COMIENZO MUSICAL EN ANTICIPACIÓN DE ESCENA. Sobre ese plano se desarrolla una escena en la que Henri ve finalmente a Séverine y consigue hablar con ella. Ella se va y Henri entra en la tienda, quedándose de nuevo el plano fijo, sin gente. *(En ese momento empieza otro bloque musical, desde la letra B de ensayo del mismo movimiento de la sinfonía).*



5b. DESARROLLO MUSICAL. En contraste con el último plano panorámico en el que se veía la ciudad de día, se proyecta ahora de nuevo el plano fijo con la panorámica de la ciudad por la noche. *(La música que envuelve con su melodía este momento, se oye, como en pasajes anteriores, en un envolvente nivel sonoro. Dura toda la sección B de ensayo de la partitura).*



5c. FINALIZACIÓN MUSICAL. *(Sobre el mismo plano, y al final de su visualización, cierra la música concluyendo su frase).* Posteriormente aparecerá Henri dentro de la habitación de su hotel en la siguiente secuencia. *(El tratamiento musical ha servido de nexo de unión entre las diversas escenas, y ha ayudado a mantener, de esta manera, el equilibrio del film).*

4. 4. 5 ELIPSIS ESTRUCTURAL

All Things Fair (La belleza de las cosas)
Bo Widerberg, Suecia, 1995.

Un joven de 15 años llamado Stig, mantiene a lo largo de 1943, una relación amorosa con su profesora. Ella está casada con un vendedor itinerante y adicto al alcohol llamado Frank, con quien Stig llegará a entablar una gran amistad.



1. Plano de Stig, en clase, sentado en su pupitre. Pensando en su profesora. Paréntesis narrativo a manera de elipsis estructural, donde se desarrolla una secuencia, en la que se muestra la relación sexual entre ambos.



2. COMIENZO MUSICAL. Primer plano, de las manos de Stig abriendo, con suma delicadeza, los botones de la falda de la profesora. (*Entra el aria "Lascia ch'io pianga mia cruda sorte"* ⁴³⁵ de la ópera *Rinaldo* HWV 7, de Georg Friedrich Händel).



3. Flash-back, le los detalles, que Stig está recordando, de la relación amorosa surgida entre ellos. (*La expresividad sentimental de la música, añade un punto de belleza a la condición de juvenil inocencia del muchacho*).



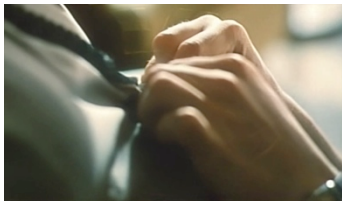
4. Planos detalle, en los que se ilustra el momento erótico que están viviendo los dos personajes. (*El texto de la pieza musical es muy adecuado, ya que expresa la pena que Almirena siente por la lejanía de su amado Rinaldo* ⁴³⁶ y en este caso, la melancolía producida por la tristeza de un amor imposible).

⁴³⁵ Interpretada por Lesley Garret y The Philharmonia Orchestra dirigida por Ivor Bolton. (*Créditos finales de la película*)

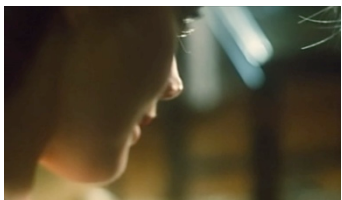
⁴³⁶ En la citada ópera.



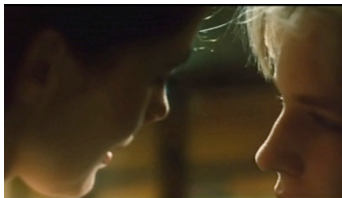
5. Flash-back del joven y su profesora, desnudos, haciendo el amor. *(La pasión, el gozo inmenso de la pareja, armonizan perfectamente con el tono dulce y melancólico de la música, que se mantiene en primer nivel sonoro, a través de toda la secuencia).*



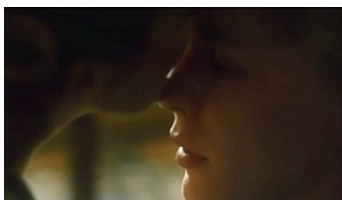
6. Planos cercanos que reflejan la proximidad afectiva de la pareja. *(La obra de Händel, tema principal de la película, aparece en los créditos iniciales y a lo largo de toda ella, creando un efecto de leitmotiv, que relaciona a los dos personajes, con el tema de amor).*



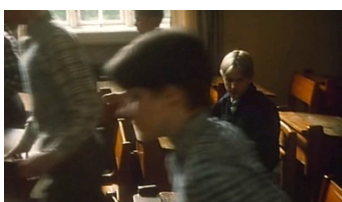
7. El tratamiento visual utiliza la proximidad de los rostros de los personajes, que aparecen enfocados nítidamente en primerísimo plano. *(Los gemidos y gestos de la pareja, se entremezclan a lo largo de toda la secuencia con el aria musical, mezclando así la idea de erotismo con la de un bello dramatismo).*



8. Plano de los rostros que se unen para besarse. Momento que expresa la dulce ternura que existe entre ellos. *(La pieza musical continúa cubriendo, en primer nivel sonoro, todo este pasaje).*



9. FINALIZACIÓN MUSICAL. Después de besar en la frente a su alumno, la profesora suspira abrazándolo. *(La música, que finaliza en ese momento, ha contribuido con su carácter tranquilo y expresivo, a dar un fondo sonoro repleto de emotividad, cubriendo toda esta elipsis narrativa).*



10. Plano de la clase de Stig. La narración vuelve a la escena inicial. Stig sigue sentado y pensativo, mientras el resto de sus compañeros salen rápidamente del aula.

4. 5 FUNCIÓN NARRATIVA

La música aporta al discurso cinematográfico el complemento que necesita el relato de la imagen. Por medio de la función narrativa se describen, potencian y apoyan numerosos procesos que suceden a lo largo del desarrollo del relato. Se refiere al contenido o contexto en el que se desenvuelve la narración, y equivale a la función referencial que indica Roman Jakobson⁴³⁷ dentro de sus funciones lingüísticas.

Es en este aspecto, en el que la música muestra una gran variedad de características que responden a la pregunta de *qué* aporta aquélla al contenido de la historia. Por ello sirve de aditamento a las otras funciones musicales, poseyendo al mismo tiempo un carácter significativo que ayuda a contar la acción.

Las funciones musicales cinematográficas se han ido generando a través de los años, por medio de la creación y establecimiento de los clichés, es decir, patrones de referencia que sirven para usar la música en situaciones concretas. Teresa Fraile indica la importancia de este proceso y en consecuencia, la influencia que ha representado en el terreno narrativo:

[...] Desde los comienzos, la música de cine ha funcionado por medio de códigos, de significados aprendidos, algunos de los cuales han pasado a ser estereotipos. La música, entonces, indica el significado de la imagen, traduce lo que las imágenes quieren decir, explica. Esta es una de las razones por las que el cine *nace* con música, no es que se le añada sino que es así desde su génesis. Incluso el silencio, si es consciente, puede ser tan musical y tan narrativo como la música. Por ejemplo, puede ponerse de relieve, incluso por delante de la imagen, para que funcione como cualquier otro mensaje, visual o vehiculado por el diálogo, y sea determinante para la acción.⁴³⁸

Dentro del ámbito del uso de la función narrativa, es donde encontramos la mayor diversidad de ejemplos musicales. Ello es debido a que la música utiliza una gran variedad de recursos cuando se encuentra focalizada dentro del discurso fílmico. Sirve de refuerzo a la acción o de contraste a la misma. Es capaz de aportar diversos significados a la realidad de la acción dramática. También puede reflejar conceptos metafóricos y alegóricos. Sirve de ubicación al mensaje narrativo. Acentúa o altera el

⁴³⁷ JAKOBSON, Roman. *Op.cit.* p. 353

⁴³⁸ FRAILE NIETO, Teresa. *Op.cit.* p. 24

ritmo del discurso cinematográfico. Asimismo, puede interactuar en situaciones genéricas específicas y fusionarse dentro de las más complejas estructuras propuestas por el guión cinematográfico.

En general, ayuda a describir situaciones que se desarrollan realizando simultáneamente otras funciones como son las estructurales, expresivas y estéticas. Seguidamente se muestran ejemplos de su utilización en diversas películas.

FUNCIÓN NARRATIVA	
Características	Película
Alegoría de la acción narrativa	<i>(In Bruges)</i>
Metáfora sonora	<i>(Twilight)</i>
Aportación de significados externos	<i>(The New World)</i>
Apoyo descriptivo	<i>(Dresdner Interregnum)</i>
Potenciación del uso narrativo	<i>(Dead Man Shoes)</i>
Complemento del guión cinematográfico	<i>(Venus)</i>
Reflejo de la realidad dramática	<i>(Wit)</i>
Ubicación del mensaje narrativo	<i>(When Nietzsche Wept)</i>
Complemento al significado de la imagen	<i>(Lektionen in Finsternis)</i>
Descripción simbólica	<i>(Japón)</i>
Paréntesis significativo	<i>(The Life of David Gale)</i>
Presencia acústica	<i>(Caught in Flight)</i>
Reflejo del ritmo visual	<i>(Il Divo)</i>
Contraste rítmico	<i>(Babe Pig in the city)</i>
Proceso de aceleración	<i>(Nights in Rodanthe)</i>
Proceso de deceleración	<i>(Hereafter)</i>
Utilización del tiempo cronológico	<i>(Tokyo Sonata)</i>
Reflejo del tiempo narrativo	<i>(Shine)</i>
Uso del Collage	<i>(Film Socialisme)</i>
Música como contrapunto a la imagen	<i>(Dread)</i>
Parodia musical	<i>(Tristram Shandy)</i>
Evocación musical	<i>(Elephant Song)</i>

4. 5. 1 ALEGORÍA DE LA ACCIÓN NARRATIVA

In Bruges (Escondidos en Brujas)

Martin Mc Donagh. Reino Unido. 2008.

Ray y Ken, asesinos a sueldo, matan por error a un niño. A causa de ello, reciben la orden de su jefe Harry, de abandonar temporalmente la ciudad de Londres y dirigirse a Brujas para esconderse durante dos semanas.



1. COMIENZO MUSICAL.

Brujas. Plano panorámico de la ciudad. (Suenan las campanas de la catedral, al tiempo que entra el lied "Der Leiermann"⁴³⁹, (El organillero), del ciclo de canciones Winterreise, D. 911 de Franz Schubert).



2. Dormitorio de Ray y Ken. La cámara hace un barrido desde un primer plano del despertador, que marca las 8:15, pasando por la cama vacía de Ken, hasta alcanzas un primer plano de Ray que duerme. (El piano ejecuta la introducción de la canción).



3. Ken sale de la habitación con sigilo, para no despertar a Ray. (Comienza la parte cantada. El texto de la canción cuenta la historia de un viejo organillero en la miseria, que interpreta su música, solo y despreciado por todos).



4. Plano panorámico del canal Spiegel. A lo lejos, Ken, cruza por el Puente de la Iglesia. (La voz cubre en primer plano el fondo sonoro. Hay un paralelismo entre el texto de la canción y lo que acontece en el desarrollo narrativo).

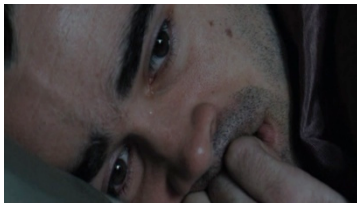
⁴³⁹ Interpretado por Andreas Schmidt. (Créditos finales de la película)



5. Plano de Ken, cruzando el puente. *(La triste historia del pobre organillero, refleja la soledad de los personajes, en su aislamiento forzoso).*



6. Plano de Ray, a través de la ventana, que despierta y ve que su compañero no está. *(Continúa la música, en primer plano sonoro).*



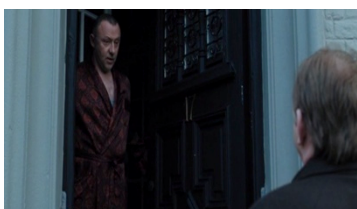
7. Primer plano del rostro de Ray. El sentimiento de culpa se apodera de él y comienza a llorar. *(Es en esta parte donde los versos de Wilhelm Müller cobran más sentido, "El organillero se tambalea desnudo, <desamparado> sobre el hielo" y Ray sufre, por la indefensión, <desnudez>, en la que se encuentra.).*



8. Plano de Ken, acercándose por el canal, hacia una dirección determinada. *(La música ayuda a unificar el montaje paralelo, que se está produciendo en el discurso cinematográfico: Ray, en la habitación, Ken, en el canal).*



9. Plano de Ken, que llega a su destino y golpea el picaporte para llamar a la puerta. *(La música completa su primera frase, a partir del acompañamiento pianístico del puente musical).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Kent pregunta por Yuri, que es el hombre que ha abierto la puerta y que le invita a entrar. *(Con un arreglo en el montaje sonoro, se acorta la pieza, aprovechando el solo de piano para terminar).*

4. 5. 2 METÁFORA SONORA

Twilight (Crepúsculo)

Catherine Hardwicke. USA. 2008.

Bella Swan se traslada a vivir con su padre a la ciudad de Forks en Washington. Allí conoce, en el instituto, al joven Edward Cullen con quien entabla una relación amorosa. Sin embargo, pronto se dará cuenta de que él es en realidad vampiro.



1. Habitación de Edward. Bella, examina su gran colección de discos.



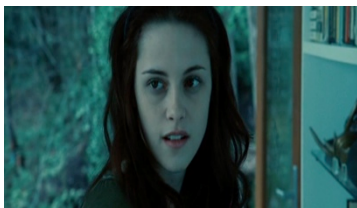
2. Plano de Bella, maravillada ante las estupendas grabaciones que puede ver sobre las estanterías.



3. COMIENZO MUSICAL. Bella le pregunta qué disco tiene puesto en el reproductor de CD, y lo pone en marcha sin esperar respuesta. *(Al pulsar el botón del lector, comienza a oírse el "Claro de luna"* ⁴⁴⁰ *de la Suite Bergamasque de Claude Debussy).*



4. Edward solo dice tímidamente: Debussy, ya que él, como vampiro, por delicadeza, no quiere mencionar la luna. *(En este pasaje, la música representa una metáfora de su modo de sentir).*



5. Bella capta la sutileza, y es ella misma la que lo menciona: El "claro de luna" es maravilloso, dice. *(La música sigue sonando de manera envolvente mientras ellos conversan).*

⁴⁴⁰ Arreglo de Brian Scott Benett. *(Créditos finales de la película)*



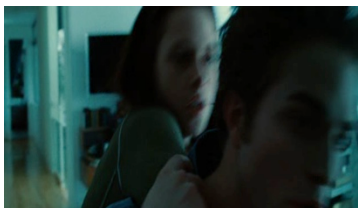
6. Entonces, Edward la mira con complicidad y se acerca a ella. *(Este momento, en el que no hay diálogo, la música parece acompañar con sus notas la atracción que siente el uno por el otro).*



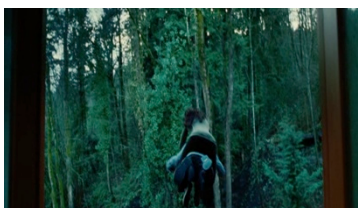
7. Edward le coge la mano y hace un amago de bailar con ella. *(Con la nueva frase musical comienzan los dos a bailar, bajo el embrujo que parece ejercer sobre ambos la simbólica pieza).*



8. Bella se deja llevar, pero poniendo una cierta resistencia para acabar negándose a bailar. Edward responde con suavidad que podría obligarla. Bella, comprendiéndole, le dice que no tiene miedo. *(La música va creando una atmósfera de ensueño).*



9. FINALIZACIÓN MUSICAL. Edward sonríe y le comenta que no debería haber dicho eso. Súbitamente la monta sobre su espalda, como si la raptara, y en un vuelo frenético, salen de la habitación. *(Un efecto de sonido enmascara la música, haciendo que deje de oírse).*



10. Plano exterior del vuelo de Bella, en brazos del vampiro. *(Aquí comienza una secuencia que marca el inicio de un nuevo bloque musical).*

4. 5. 3 APORTACIÓN DE SIGNIFICADOS EXTERNOS

The New World (El nuevo mundo)

Terrence Malick. USA. 2005.

Basada en la leyenda de Pocahontas y John Smith, que narra la relación sentimental de ambos y los primeros encuentros entre indígenas e ingleses, durante la época de la colonización de Virginia, en el siglo XVII.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Tomocomo, chamán de la tribu powhatan, que sube a una empalizada para observar el campamento que los colonos ingleses están construyendo. (*A la frase del narrador: "¿Cuántos mares?", entra el Segundo movimiento⁴⁴¹ del Concierto n° 23 en La Mayor K. 488 de Wolfgang Amadeus Mozart*).



2. Los ingleses miran con desconfianza a los indígenas que se aproximan. (*Continúa la música con el solo de piano mientras la voz en off del narrador dice "¿Cuántos avatares y peligros?"*).



3. Tomocomo mira con curiosidad y asombro, las murallas de la fortaleza que los colonos están construyendo con palos de madera. (*La introducción musical sigue envolviendo el pasaje en un primer nivel sonoro que comparte con la voz de la narración en off y que concluye con la frase "La fortuna es mi eterna amiga"*).



4. Plano de John Smith, en otro lugar y en una escena paralela, andando a través de la llanura. (*Una semicadencia de la música, da continuidad a esta toma*).



5. Con un gesto de decisión y seguridad, Tomocomo indica a sus guerreros que estén atentos a todo. (*La estructura musical continúa con una nueva frase*).

⁴⁴¹ Interpretado por Jenő Jandó y the Concentus Hungaricus. (*Créditos finales de la película*)



6. El chamán se aproxima a los soldados, al mismo tiempo que éstos le miran con recelo. *(Mientras el guerrero les mira y habla de forma rudimentaria con ellos, la música llega al final de la introducción pianística).*



7. Plano de Pocahontas moviéndose ritualmente en forma de danza. *(Ese es el comienzo de la sección orquestal que coincide con un pequeño desarrollo narrativo en ese nuevo espacio escénico).*



8. Pocahontas y su hermano juegan bailando mientras imitan los movimientos y sonidos de los animales. *(La música evoca un halo de asombro y belleza ante la naturalidad e inocencia de la danza).*



9. John Smith observa impresionado la escena. *(La emotividad del pasaje es potenciado por la música, que alcanza en ese momento su punto culminante por medio de la ascensión melódica).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de Pocahontas, sola y estática, observando a John entre la maleza, como si de un animal mitológico se tratara. Por su parte John la mira asombrado. *(El discurso musical se vuelve íntimo por medio del retorno a la parte pianística y poco a poco se genera un fundido de volumen, que se entrelaza con el sonido ambiente de la propia naturaleza).*

4. 5. 4 APOYO DESCRIPTIVO

Dresdner Interregnum 1991 - Un Poema

Werner Kohlert. Alemania. 1991.

Documental que, a partir de unos poemas⁴⁴² de Baudelaire, realizó en 1991 el cineasta alemán Werner Kohlert, sobre la ciudad de Dresde, que fue parcialmente destruida durante los bombardeos aliados, en la segunda guerra mundial, y la transformación que posteriormente realizó la ciudad.



1. Después de las primeras imágenes de Dresdner Interregnum, (Interregnum en latín significa "gobierno interino") aparece un título con el fragmento de un texto de Baudelaire que dice:
¿Qué has visto?



2. COMIENZO MUSICAL. Plano general de un grupo de personas esperando para cruzar en un semáforo. (Cuando se abre el plano y la gente alcanza la otra acera, entra la pieza 3, "Abîme des oiseaux"⁴⁴³ del Cuarteto para el fin de los tiempos, de Oliver Messiaen. El tempo es lento, expresivo y triste. La instrumentación se limita a un solo de clarinete).



3. Plano panorámico en el que se muestra un arrabal y al fondo parte de los edificios. (La música cambia a un tempo vivo y de carácter más lúdico, cuando cambia, de este plano, a otro de la gente paseando).



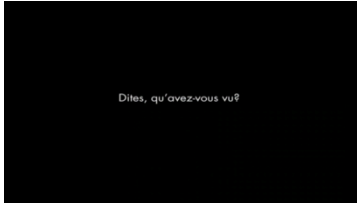
4. Continuando con el discurso audiovisual aparece ahora la parte indicada como "am Schießhaus". (El tempo musical se vuelve ahora moderado).

⁴⁴² Se trata de fragmentos de diversos poemas de "Las flores del mal".

⁴⁴³ Solo se especifica la obra y el compositor. No se indican los intérpretes ni las piezas ejecutadas. (Créditos finales de la película).



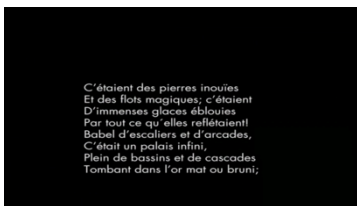
5. Los lugares aparecen plagados de zonas con coches desguazados y basura. *(Se retorna al tempo musical del principio, con su carácter expresivo y triste).*



5. En medio de la melancólica visión de las zonas devastadas de la ciudad aparece de nuevo el título: ¿Qué has visto? *(El discurso musical continúa lentamente, mientras la voz de la narración se mantiene en primer término).*



6. Planos del Palacio Japonés de Innenhof, antes de su reconstrucción. *(El tempo de la música continúa igual, pero el matiz cambia hacia un nivel fuerte en el clarinete).*



8. Aparece otro texto de Baudelaire que dice:
 Eran piedras inauditas y olas mágicas
 Eran inmensos bloques deslumbrantes de hielo
 por todo lo que ellos reflejaban.
 Escaleras y arcadas de Babel.
 Era un palacio infinito.
 Lleno de estanques y cascadas
 cayendo en el oro mate o pulido.
(La narración vocal queda en primer nivel, mientras la música se interrumpe).



9. Plano general de un conjunto de esculturas en un espacio aislado, parecido a un vertedero. *(La música toma el punto en el que se quedó, para continuar con su lúgubre discurso).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de un edificio destruido, en primer término. *(El pasaje de clarinete solo, termina y con él concluye el final del tercer movimiento de la obra de Messiaen).*
(Posteriormente se empleará el primer movimiento con una nueva y diferente instrumentación).

4. 5. 5 POTENCIACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

Dead Man's Shoes

Shane Meadows. Reino Unido. 2004.

Richard deja su pueblo para enrolarse en el ejército. Cuando regresa, planea una venganza contra la pandilla de amigos, desalmados y desaprensivos, que con sus chanzas de mal gusto, provocaron la muerte de su hermano discapacitado, Anthony.



1. Plano de la esposa de Mark, que le comenta a su marido, que un misterioso hombre ha visitado la casa.



2. Plano de Mark, que le pregunta que si ha dejado el nombre, a lo que ella responde que se llama Richard y que era hermano de Anthony.



3. COMIENZO MUSICAL. Flash-back de Anthony con la pandilla de amigos drogadictos, que no paran de ejercer vejaciones sobre él. La imagen cambia a blanco y negro, con efecto de película antigua. *(La música corresponde a la obra para coro y orquesta "De profundis" ⁴⁴⁴ de Arvo Pärt).*



4. Mark relata a su esposa todo lo ocurrido años atrás. *(La pieza musical se basa en el Salmo 129, De profundis, "Desde lo hondo, a ti grito, Señor", que expresa el sentimiento por los pecados cometidos y suplica el perdón).*



5. Flash-back, del el grupo, siempre en blanco y negro, como referente del tiempo pasado, en su diversión de drogar y mofarse sádicamente de Anthony. *(El comienzo de la música va marcado por una introducción muy dramática, realzada por efectos de percusión, graves y espaciados).*

⁴⁴⁴ Interpretado por Polyphony bajo la dirección de Stephen Layton. *(Créditos finales de la película)*



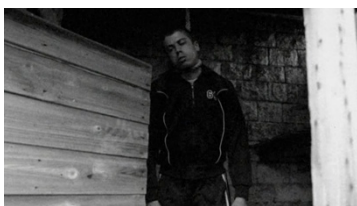
6. Plano de Mark desconsolado recordando la crueldad de lo acontecido. *(La intervención del coro va apareciendo paulatinamente con la narración cinematográfica).*



7. Flash-back, en el que Mark relata a su esposa, cómo entre bromas crueles, lo drogaron, lo llevaron a una casa abandonada y lo dejaron solo, con una soga atada al cuello. *(La música va tomando poco a poco un relieve muy marcado que produce un intenso efecto dramático).*



8. La cámara se sitúa como punto de vista de alguien que se acerca a la casa donde dejaron a Anthony. *(El relato está llegando a su momento culminante y la música ayuda a predecir que algo terrible ha sucedido).*



9. Al final del trayecto, Anthony aparece ahorcado, dentro de la casa. *(Este instante marca el momento más impactante del relato y en el que la intensidad de la música coral, subraya la fatalidad de la tragedia ocurrida).*



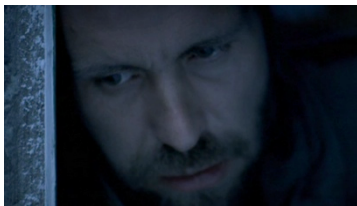
10. La esposa de Mark escucha destrozada el relato de su marido, que lo cuenta entre sollozos, y lamentándolo profundamente. *(El nivel sonoro del comentario se realza conjuntamente con el de la música).*



11. Flash-back del entierro de Anthony. Plano del cementerio, en el que los familiares forman un pequeño un grupo. *(La pieza musical cubre ampliamente todo el espacio sonoro, dando una sensación inmensamente dramática).*



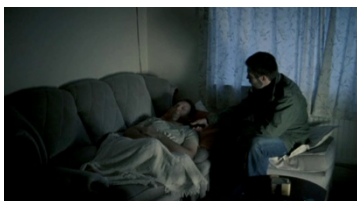
12. Richard, con su uniforme militar, se queda finalmente solo, despidiéndose de su hermano. *(Paulatinamente, la música va descendiendo de volumen, reflejando así el doloroso vacío en el que se queda).*



13. Plano de Richard destrozado y furioso con el recuerdo de lo ocurrido al infeliz Anthony. *(La obra de Pärt, ha servido de apoyo entre las imágenes de los acontecimientos del pasado y las del presente, en las que se restablece el color).*



14. Rótulo, con la indicación: Quinto día. 05 horas, que marca el final de la historia. *(La música se va desvaneciendo lentamente).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Richard en casa de Mark, que lo despierta amenazándolo con un cuchillo en el cuello. *(Un toque de campana, que aparece en la partitura original, marca la finalización del bloque musical).*

4. 5. 6 COMPLEMENTO DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

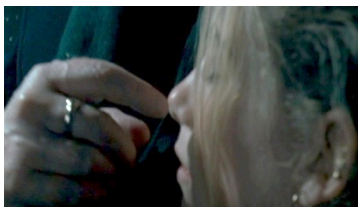
Venus

Roger Michell. Reino Unido. 2006.

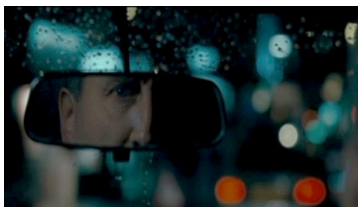
Jessie, una adolescente, sobrina de un íntimo amigo de Maurice, un actor jubilado, le hará recordar, con su juventud, la energía vital de su pasado y le reconfortará con su inocencia e ilusión, en la recta final de su vida.



1. Maurice y Jessie regresan en un taxi a casa. Ambos van cargados por el efecto del alcohol y en el trayecto ella se queda dormida sobre el hombro de él.



2. COMIENZO MUSICAL. Plano de Maurice, que acaricia suavemente el rostro de ella. (*Entra la primera pieza musical, "Idylle"*⁴⁴⁵, correspondiente al tríptico para piano titulado "Avant-dernières Pensées" de Erik Satie).



3. Plano del espejo retrovisor del taxi, en el que se refleja el rostro del conductor, observando a sus singulares pasajeros. (*La pieza musical, está basada en un ostinato del bajo, con breves fragmentos melódicos, que armonizan perfectamente con la escena*).

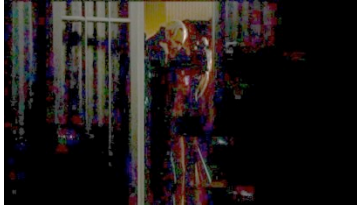


4. Maurice la toma tiernamente entre sus brazos. (*El título del movimiento musical "Idylle", define la tierna atracción surgida en Maurice, por la muchacha*).

⁴⁴⁵ Esta versión es un arreglo instrumental para cuarteto de cuerda realizada por David Arnold y Dave Hartley. Interpretada por Rolf Wilson, Simon Baggs, Peter Lale y Jonathan Williams. (*Créditos finales de la película*)



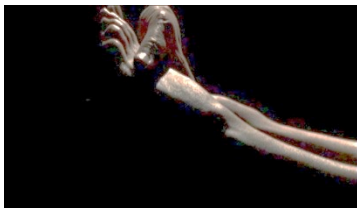
5. A través del cristal del coche, se reflejan los carteles luminosos de la ciudad. *(Concuerda con un pasaje en el que la música produce un descenso cromático de las notas agudas).*



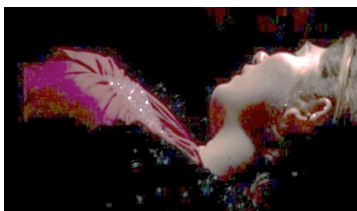
6. Plano de Maurice que entra en su casa llevando en brazos a Jessie dormida. *(Las características de la música, confieren a la secuencia, un carácter extraño, al mismo tiempo obsesivo y delicado).*



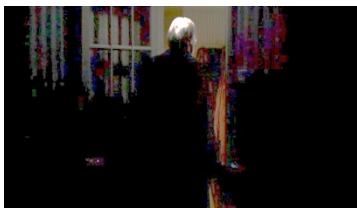
7. Plano de Jessie, que a pesar de casi haberla dejado caer en el sofá, sigue profundamente dormida. *(La acción, coincide con un sincronismo de la música, marcado por una escala rápida descendente).*



8. Maurice, en la penumbra en la que se desarrolla toda la secuencia, la descalza y no puede resistir acariciarle los pies con extrema suavidad. *(El pasaje musical es evocador y sutil).*



9. Plano corto de Jessie sumida en un sueño profundo. La cámara va ralentizando su movimiento hasta llegar a un primer plano rostro. *(La música va concluyendo, retardando también las notas últimas de la obra).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Maurice saliendo del salón. La imagen funde a negro. *(El bloque musical ha durado exactamente lo mismo que la secuencia, cuyo final exacto, es el de la partitura).*

4. 5. 7 REFLEJO DE LA REALIDAD DRAMÁTICA

Wit (Amar la vida)

Mike Nichols. USA. 2001.

Vivian Bearing es una profesora universitaria que imparte un curso de literatura inglesa del siglo XVII. En la plenitud de su carrera, le diagnostican un cáncer terminal. Sin familia y sin amigos deberá enfrentarse sola a la dramática realidad de su situación, sintiendo como su vida se acerca a su fin.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Vivian, tomando un polo, en su cama del hospital. (Entra el Segundo Movimiento ⁴⁴⁶ de la Tercera Sinfonía Op. 36 de Henryk Mikołaj Górecki).



2. Plano de Susie, su enfermera, que la acompaña tomándose un polo también. (La pieza musical, que incluye voz de soprano a la parte instrumental, está basada en un texto que fue escrito en la pared de una cárcel de la Gestapo, por una muchacha de dieciocho años: Helena Wanda Błażusiakówna, durante la segunda guerra mundial).

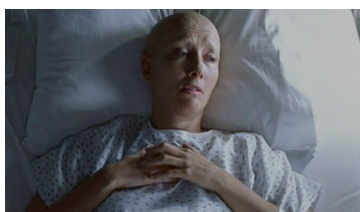


3. La enfermera recoge los restos del polo de Vivian y los arroja a la basura. (El carácter de la música es muy tranquilo y su tempo lento y largo. La obra es conocida también como "Sinfonía de las canciones tristes", según el manuscrito del autor).

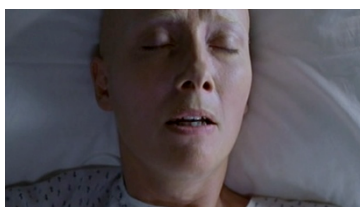


4. En el mismo plano, Susie sale y cierra con suavidad la puerta de la habitación. (El fondo musical acompaña continuamente el desarrollo narrativo, aportando la sensación de un dulce lamento).

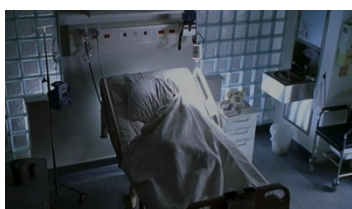
⁴⁴⁶ Cantado por Dawn Upshaw, con la London Sinfonietta dirigida por David Zinman. (Información correspondiente al sello discográfico que aparece en los agradecimientos de los créditos finales de la película).



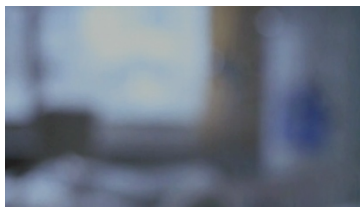
5. Plano cenital de Vivian, que de una forma casual y tranquila, comienza un monólogo, en el que reflexiona acerca de su vida... y de su muerte. *(El nivel de la música está en segundo término, como fondo de las palabras de ella).*



6. Primerísimo plano de Vivian, que comienza a sentir dolores haciéndose, su monólogo, más agitado por la ansiedad. *(El texto cantado dice: Mamá no llores. No. Inmaculada Reina de los Cielos. Apóyame siempre. Ave María, llena eres de gracia).*



7. Acuciada por el dolor físico y psíquico, en un arranque de desesperación, se revuelve, cubriéndose con la sábana. *(La música sube ahora levemente de nivel sonoro, para permanecer por unos instantes en primer término, relevando así al monólogo).*



8. Plano desenfocado del dormitorio, que sirve de punto de enlace con el siguiente monólogo. Es un momento de enlace narrativo que difumina el sentido de la realidad. *(Esta sensación visual difusa va seguida por la música, que adquiere en estos planos un papel relevante).*



9. Primer plano, de terrible dramatismo, de la expresión de miedo, soledad y sufrimiento en el rostro de Vivian y segundo monólogo, en el que, expresa su terrible estado físico y anímico. *(El bloque musical vuelve al primer plano de las palabras de ella, sin dejar de oírse de fondo la voz del canto del movimiento sinfónico).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de la zona de personal, en el pasillo de la planta, donde llega el grito desesperado de Vivian. *(Momento en el que la música comienza a cerrar poco a poco, por medio de un lento regulador, el nivel sonoro).*

4. 5. 8 UBICACIÓN DEL MENSAJE NARRATIVO

When Nietzsche Wept (El día que Nietzsche lloró)

Pinchas Perry. USA. 2007.

La joven Lou Salomé, ex-prometida del filósofo Friedrich Nietzsche, pide al médico Josef Breuer, aceptar el encargo de tratar, de manera discreta y confidencial, la depresión que Friedrich padece. En su tarea le ayudará también su amigo, el psicoanalista Sigmund Freud.



1. Plano de las manos de Nietzsche tecleando al piano la "Cabalgata de las Valquirias", de Richard Wagner. (Lo hace presionando las teclas de manera frenética y produciendo un sonido rígido y mecánico).



2. Primer plano de Nietzsche, sujetando una batuta y marcando excitado el ritmo de la "cabalgata" sobre un atril imaginario. (Suenan con fuerza el repiqueteo de la batuta sobre el atril ficticio).



3. De manera compulsiva grita: ¡Enloquecerás a la música, Richard! refiriéndose a Wagner. Su estado mental va alterándose gradualmente. (El golpeteo de la batuta se une simultáneamente, al que hace con los pies en el suelo).



4. COMIENZO MUSICAL. Repite reiteradamente: ¡Estás loco!... ¡Estás loco!... (Entonces entra la versión real de la "Cabalgata de las Valquirias", ⁴⁴⁷ correspondiente al tercer acto de la ópera "La Valquiria", de Richard Wagner).

⁴⁴⁷ Interpretada por The Slovak Radio Symphony Orchestra dirigida por Uwe Mund. (Créditos finales de la película)



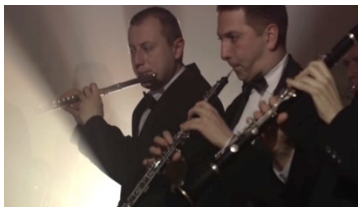
5. Plano de Nietzsche, metido de lleno en su mundo subjetivo, donde oye una música ficticia existente sólo dentro de su mente. *(Para el espectador, la música pasa a un primer nivel sonoro y los ruidos que él produce desaparecen por completo).*



6. En su delirio, Nietzsche exclama: ¡Wagner, los primeros Réquiems! *(La música pasa a tener la calidad y presencia de un teatro o de una sala de conciertos).*



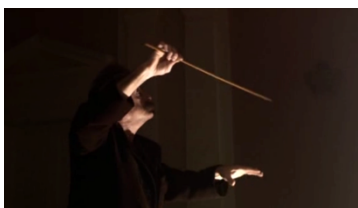
7. Plano de Nietzsche dirigiendo una, para él, real orquesta sinfónica, atenta a sus instrucciones. Mientras dirige, no para de gritar: ¡Eres un tirano! ¡Antisemita! ¡Te odio! *(La música adquiere ahora su máximo relieve).*



8. Planos de grupos instrumentales. *(La música acaba por envolver el intenso momento narrativo que se está produciendo).*



9. PAUSA MUSICAL. Plano de Lou Salomé, perpleja ante Friedrich, que dirige algo inexistente. *(La música se corta súbitamente cuando abre la puerta, y sólo se oyen los jadeos y taconazos que él produce).*



10. Plano de Nietzsche, gesticulando como si estuviera dirigiendo una orquesta, sin darse cuenta de la llegada de Lou Salomé, absorto en su mundo y diciendo: ¡Wagner, enloquecerás a la música! *(Sólo se oye su voz y los ruidos que él mismo produce).*



11. Plano de Lou Salomé, que se acerca con una expresión que refleja su alto estado de preocupación. *(No hay más sonido que su voz y el ruido de sus gestos).*



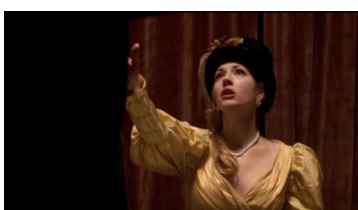
12. CONTINUACIÓN MUSICAL. Plano corto de Nietzsche, desde el punto de vista de Lou Salomé. Friedrich no para de gritar: *¡Te odio! ¡Te odio!* *(Súbitamente la música vuelve a sonar de una manera fulgurante).*



13. PAUSA MUSICAL. Ella, acercándose con miedo le dice: *¡Fritz!, ¡Fritz!* *(Se produce una nueva interrupción de la música).*



14. CONTINUACIÓN MUSICAL. De una forma rápida e intermitente, se cambian planos de ambos personajes. *(Esto produce un juego sonoro de pausa y repetición de la escucha musical).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Lou Salomé, que llega llorando al lado de Friedrich, que absorto en su mundo subconsciente, ni la ve, ni la oye. Ella acaba por marcharse desconsolada. *(La música deja de oírse definitivamente).*

4. 5. 9 COMPLEMENTO AL SIGNIFICADO DE LA IMAGEN

Lektionen in Finsternis (Lecciones en la oscuridad)

Hans Werner Herzog. Alemania- Francia- Reino Unido. 1992.

Documental que recoge las imágenes del antes y el después de los campos petrolíferos que fueron destruidos durante la guerra del Golfo en 1990-1991.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano general de un yacimiento petrolífero, con vehículos especiales, cruzando a través del humo que sale de uno de los pozos. (*Inicio de la introducción instrumental del "Recordare"* ⁴⁴⁸, correspondiente al Requiem de Giuseppe Verdi).



2. Barrido panorámico del yacimiento. (*Entran a la vez, soprano y mezzosoprano, con la palabra: Recordare. La música, aquí tiene un carácter contemplativo como recordatorio del pasado y aporta a la imagen una idea de esperanza para la redención*).



3. Rótulo que indica: IX Saurier unterwegs, (Senda de los dinosaurios. (*Las voces se alternan y continúan hasta la frase: "Jesu pie". Esta parte musical ha tenido un uso estructural claramente anticipativo*).



4. Plano de vehículos especializados, realizando su trabajo. (*Finalización de la primera frase: "Jesu pie" y la continuación de la siguiente "Quod sum causa tuae viae"*).



5. Planos de los desplazamientos de los vehículos, a través del humo oscuro procedente de los pozos. (*Se alternan mezo y soprano, a veces en forma de canon, repitiendo toda la frase, desde "recordare"*).

⁴⁴⁸ Sólo se especifica la información del compositor y la obra. No se indican los intérpretes. (*Créditos finales de la película*)



6. Plano del vehículo que atraviesa una zona en la que se muestra el fuego producido por el incendio del petróleo. *(Se unifican ahora las dos voces, para interpretar de nuevo el texto: "Quod sum causa tuae viae").*



7. Plano de un helicóptero que se acerca hasta ocupar un primer plano. *(La música subraya este momento por medio de un punto culminante en la línea melódica).*



8. Plano de una pala excavadora que se mueve por delante de una columna de humo. *(Continuación del texto "Ne me perdas illa die", que empieza la mezzo y contesta seguidamente la soprano).*



9. El fuego se presenta como elemento relevante rodeado por vehículos que lo bordean. *(Las dos voces llegan juntas al punto de tensión más importante de esta sección musical. Su discurso sonoro ha servido para dar el verdadero significado a la imagen: Esperanza por medio de la reconstrucción, a pesar de la tragedia acontecida).*



10. FINALIZACIÓN DE PARTE MUSICAL. Plano de un operario haciendo indicaciones. *(Sobre este plano se produce la cadencia la primera parte musical, para continuar con el "Quaerens me, sedisti lassus", etc. acompañando a una serie de planos, de los trabajos que se realizan en la planta, que se suceden hasta el final de la secuencia).*

4. 5. 10 DESCRIPCIÓN SIMBÓLICA

Japón

Carlos Reygadas. México. 2002.

Un hombre decide dejar la civilización y retirarse a las montañas para esperar la llegada de la muerte. Allí conocerá a la anciana Ascensión, con quién compartirá la experiencia de "Eros y Tánatos".



1. Plano de una mujer de luto, que aparece subiendo al poblado. Cuando llega se quita el velo y permanece hierática, mirando al hombre.



2. Plano del hombre, que desde lejos, la ha visto acercarse. Cuando ella llega hasta él, se queda mirándola tenso, inmóvil, como alguien que ve venir la fatídica presencia de la muerte.



3. Al aproximarse, él siente la necesidad de abrazarla, comprendiendo en seguida que se ha cumplido la premonición del fallecimiento de su amiga, la anciana Ascensión.



4. ELIPSIS NARRATIVA Y COMIENZO DE LA MÚSICA. Plano secuencia, con las imágenes del accidente ferroviario en el que perdió la vida Ascensión. *(En una amplia panorámica de un valle, suena el toque de una campana, que da comienzo a la obra musical "Cantus in Memory of Benjamin Britten, for String Orchestra & Bell"* ⁴⁴⁹ *de Arvo Pärt).*

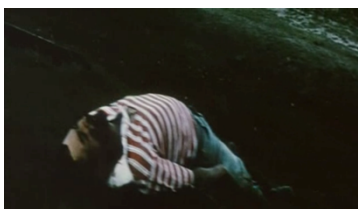
⁴⁴⁹ Interpretada por la Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro, dirigida por Tamás Benedek. *(Créditos finales de la película)*



5. Sobre las vías del tren, la cámara se mueve mostrando los restos esparcidos del vehículo que llevaba a Ascensión y todos los trabajadores. *(El nivel sonoro de la música se mantiene en primer término y de forma aislada).*



6. El movimiento de la cámara se adelanta y gira lentamente para acercarse a cada uno de los objetos que quedaron destrozados tras el impacto del tren. *(La música posee un carácter lento y dramático, propio de un canto fúnebre).*



7. En diversos momentos se muestran los cadáveres esparcidos de los trabajadores. *(La pieza musical, de claro corte minimalista, repite insistentemente a modo de secuencias superpuestas, su conjunto de frases).*



8. Restos del fuego, que aún sigue vivo, brillando en contraste con el color verde de la explanada. *(La música continúa reflejando, con su carácter triste y melancólico, el dramatismo que se observa a través de las imágenes).*



9. Plano de de la vía del tren. La toma la recorre, avanzando velozmente, en profundidad. *(Con notas largas y de gran tensión sonora, la pieza musical se acerca con poco a poco a su final).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. El largo pasaje recorriendo las vías, se ralentiza hasta detenerse definitivamente cuando al fin, aparece el cadáver de Ascensión, en el que la imagen se congela por unos segundos y luego funde en negro. *(Disminución total del nivel sonoro del acorde de la música con el que termina).*

4. 5. 11 PARÉNTESIS SIGNIFICATIVO

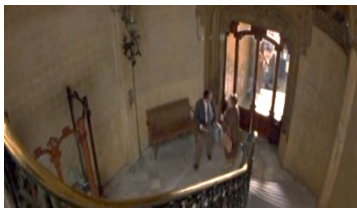
The Life of David Gale (La vida de David Gale)

Alan Parker. USA. 2003

El profesor universitario David Gale, activista contra la pena de muerte, es acusado del asesinato de su colega Constance Harraway. Tres días antes de ser ejecutado concede una entrevista a la periodista Bitsey Bloom.



1. COMIENZO MUSICAL. Barcelona. Plano de Dusty Wright, buscando el portal de la ex esposa de David Gale, para entregarle una maleta y una bolsa, cumpliendo la última voluntad de su amigo. (*Vuelve a aparecer como fondo musical el aria "Tu che di gel sei cinta"*⁴⁵⁰ *de la ópera Turandot, de Giacomo Puccini, que anteriormente se ha usado en otras escenas*).



2. Plano en el portal de la casa, en la Plaza Real. (*La música tiene unas connotaciones muy significativas, en concordancia con esa escena determinada de la ópera, en la que la esclava Liu se sacrifica por amor*).

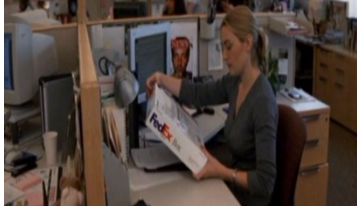


3. Llama al timbre, deja sobre el suelo la bolsa y la maleta y se marcha rápidamente, antes de que alguien abra la puerta. (*La música está nivelada con los diálogos y efectos sonoros, compartiendo un claro protagonismo*).

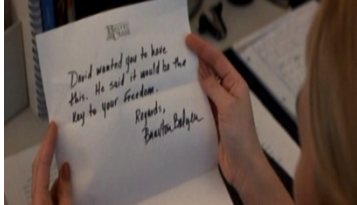


4. Dos mujeres salen del piso. Una de ellas es Sharon, la ex esposa de David. Quedan sorprendidas al ver que no hay nadie. Encuentran la maleta y la bolsa depositadas en el suelo y las recogen. (*Continúa en paralelo el discurso musical*).

⁴⁵⁰ Interpretada por Janis Kelly. No se especifica la orquesta ni el director. (*Créditos finales de la película*)



5. Redacción del News Magazine. Plano de la reportera Bitsey Bloom, que recibe un sobre certificado en la redacción de su periódico. *(Los sonidos de la redacción son eclipsados por la música).*



6. Bitsey encuentra varios objetos y entre ellos una carta. La abre y lee el texto escrito por el abogado de David: "David, quería darte esto, es la llave de tu libertad. Saludos. Braxton Belyeu". *(El desarrollo musical va cobrando presencia).*



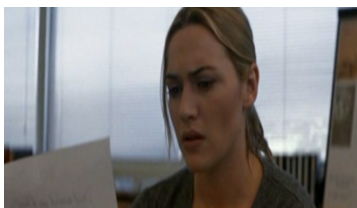
7. La ex esposa de David abre la maleta delante de su pareja y encuentran una gran suma de dinero junto a una postal de San Francisco. Va dirigida a David y dice: Lo lamento más de lo que imaginas. Berlin, la alumna que haría cualquier cosa. *(Este instante prepara la entrada de la diégesis musical en la siguiente escena).*



8. PARÉNTESIS SIGNIFICATIVO. Plano general del escenario del "Gran Teatro del Liceo", durante la escena de la muerte de Liu. *(Continuidad de la música, que en este momento se muestra en la realidad del escenario. Es el aria que canta la esclava Liu en el primer cuadro del acto tercero de la ópera Turandot, que se sacrifica suicidándose, antes que delatar el nombre de su amado).*



9. Plano de Dusty, en el patio de butacas, que conocedor de la verdad del sacrificio de David, apenas puede contener la emoción. *(La carga dramática de la música, es absolutamente afín a la historia contada en la película).*



9. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Bitsey, recapacitando sobre la carta que acaba de leer. No entiende aún su significado, pero pronto sabrá la causa por la que David decidió morir. *(La música va cerrando a partir de este instante).*

4. 5. 12 PRESENCIA ACÚSTICA

Caught in Flight (Diana)

Oliver Hirschbiegel. Reino Unido. 2013.

Basada en la relación que mantuvo Lady Di con el cirujano Hasnat Khan y la serie de acontecimientos que se produjeron antes de su muerte.



1. COMIENZO MUSICAL. Diana se encuentra en la suite del Ritz de París. Por un momento se queda pensativa tras la cena. *(En ese instante, termina el bloque original de música que funde con otro diegético fuera de plano: "Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl" ⁴⁵¹ (Permite, princesa, que un rayo más), primer coro de la Cantata BWV 198 de Johann Sebastian Bach).*



2. La cámara hace un barrido sobre los platos de postre, mostrando que ella ha dejado el suyo intacto. *(La música, fuera de plano, envuelve todo el ambiente de la habitación. Es una "cantata fúnebre" que realizó el compositor en homenaje a la reina consorte de Polonia, Christiane Eberhardine de Brandemburgo-Bayreuth fallecida el 5 de septiembre de 1727).*



3. En la puerta de la habitación Dodi Fayed atiende al grupo de los guardaespaldas. Después se dirige a ella. *(La conversación con los guardaespaldas queda enmascarada por la música que continúa en primer nivel sonoro).*



4. Dodi le pregunta si está lista y ella responde afirmativamente. *(La pieza musical se nivela, bajando sutilmente el volumen para dar paso a las palabras de Dodi).*

⁴⁵¹ Interpretada por los solistas y coro de la Chapelle Royale, bajo la dirección de Philippe Herreweghe. *(Créditos finales de la película)*



5. Se levanta y coge el teléfono móvil para ver si tiene algún mensaje de Hasnat. *(El nivel de la música permanece igual).*



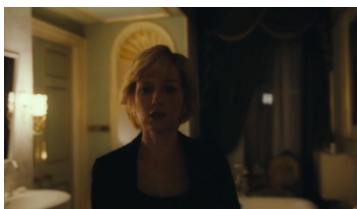
6. Se aleja para tener más intimidad y se dirige al fondo de la suite. En el dormitorio deja un mensaje en el teléfono. *(La música se oye muy lejanamente).*



7. Finalmente llega al cuarto de baño. *(Al llegar al punto más alejado de donde proviene la música, ésta deja de oírse).*



8. Diana se mira en el espejo con cara de preocupación. *(En ese instante de introspección comienza a oírse un efecto sonoro de zumbido en el silencio. Es un sonido envolvente y subjetivo).*



9. Deja el móvil en encima del lavabo, se gira y retorna hacia la entrada de la suite. *(Termina el efecto sonoro y a medida que sale del cuarto de baño vuelve a oírse la música otra vez).*



10. De vuelta, pasa por el dormitorio. *(La música se va percibiendo cada vez más cercana).*



11. Llega finalmente a la sala donde se encuentra Dodi Fayed con los guardaespaldas. *(El sonido musical se encuentra ahora envolviendo todo el ambiente de la habitación).*



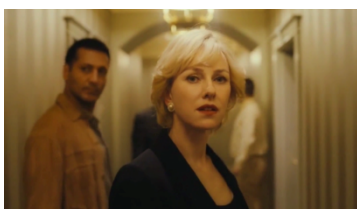
12. Salen todos de la estancia. *(La pieza musical se oye cada vez más lejos).*



13. Se encaminan por los pasillos del hotel. *(La música es ahora prácticamente imperceptible).*



14. FINALIZACIÓN MUSICAL. Se alejan. *(Hay un instante en el que deja de sonar definitivamente la música, y se oye sólo el efecto de los pasos que produce todo el grupo).*



15. De repente, Diana siente algo extraño y se da la vuelta. Es como una premonición. *(Se produce de nuevo el misterioso efecto de zumbido en el silencio que enmudece todo aquello que es real).*

4. 5. 13 REFLEJO DEL RITMO VISUAL

Il Divo

Paolo Sorrentino. Italia. 2008.

Su trama versa sobre la figura de Giulio Andreotti, uno de los políticos italianos más polémicos de las últimas décadas. Narra el juicio de que fue objeto y su intrigante relación con la mafia siciliana, la iglesia y la masonería.



1. COMIENZO MUSICAL. Es de noche, a través de un espejo se ve a Andreotti, que se dispone a salir. *(En ese momento, da principio la Pavana⁴⁵² Op. 50 de Gabriel Fauré, que se oirá, en primer nivel sonoro, a lo largo de toda la secuencia).*



2. PARÉNTESIS NARRATIVO. En otro espacio temporal, se ve como un autobús se desplaza lentamente durante la noche. *(Al mismo tiempo, y durante toda la secuencia, la banda sonora de ambiente, no dejará de oírse: motor del autobús, algún ruido, pasos, etc.).*

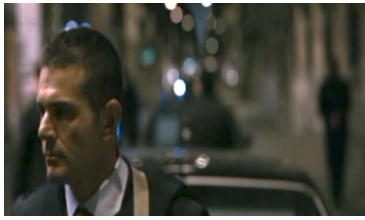


3. Plano de la señora Enea, secretaria de Andreotti, que observa la cámara como si se tratara de alguien que parece mirarla. *(Todo el montaje de la secuencia, se deja llevar por el carácter rítmico de la música).*



4. Plano general del interior del autobús que va prácticamente vacío. *(La música envuelve todo el entorno visual).*

⁴⁵² Versión de Charles Dutoit dirigiendo el Coro y Orquesta Sinfónicos de Montreal. *(Créditos finales de la película)*



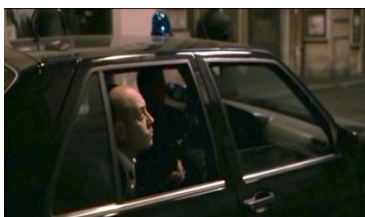
5. CONTINUACIÓN. Andreotti anda por la calle, bajo la mirada atenta de uno de los escoltas. *(El ritmo musical se apodera de tal manera de la acción, que es como si los personajes se moviesen deliberadamente, al compás de la música.)*



6. La comitiva se mueve lentamente por la calle vacía. *(La noche está en silencio, y la música, envuelve todo el recorrido por la ciudad).*



7. Planos largos y cortos de los vehículos y los escoltas del presidente. *(Es como si el conjunto se moviese ritualmente al son de la música).*



8. Los escoltas vigilan atentos para salvaguardar la seguridad del político. La cámara sigue los movimientos de los personajes. *(Se aprovecha una nueva frase musical durante este acercamiento de planos visuales).*



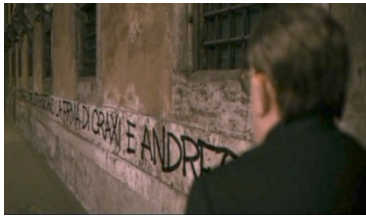
9. Andreotti se encuentra de espaldas seguido por la cámara. *(Ambos se desplazan, acompañados, en todo momento, por el carácter melancólico de la música).*



10. En un plano medio frontal se deja reflejar la hermeticidad de su rostro. *(La música produce un efecto hipnótico).*



11. Andreotti se detiene y observa una pintada en el muro. *(El "tempo" de la música marca inexorable el ritmo del pasaje).*



12. La cámara revela lo que dice el texto subversivo, desde el hombro del propio Andreotti: LAS MASACRES Y CONSPIRACIONES LLEVAN LA FIRMA DE CRAXI Y ANDREOTTI. *(Es la cámara la que adopta ahora el movimiento rítmico de la música).*



13. Mientras el presidente reflexiona sobre lo leído, un escolta mira a un compañero para ver si la situación está controlada. *(Un nuevo relevo se produce ahora en la continuidad rítmica, en este caso el "tempo musical" sigue, por medio de los movimientos gestuales del policía).*



14. Éste le confirma con un gesto, que todo está en orden. *(El ritmo musical pasa a reflejarse en el gesto del otro agente).*



15. El político, que había quedado pensativo por un momento, se dispone a seguir andando. *(La cámara toma de nuevo la continuidad musical).*



16. Al fin se pone en movimiento. *(En ese instante entra la parte coral, añadiendo a la música un carácter inquietante y de gran solemnidad).*



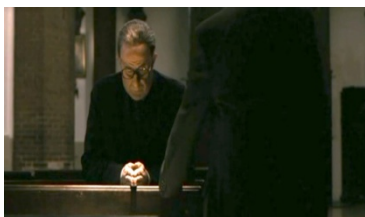
17. Andreotti deja atrás el muro de la pintada. *(El paso lento del presidente es seguido por la cámara y siempre secundado por la música).*



18. Al final de la calle, Andreotti gira hacia la entrada de una iglesia, seguido por sus guarda-espaldas. *(Todo el cortejo continúa adoptando el paso ceremonial que marca el "tempo" de la pavana).*



19. Ya en la iglesia, resulta un tanto incoherente ver a un hombre armado dentro de un lugar religioso. *(El plano de las manos de Andreotti unidas en actitud de oración, va unido al comienzo de una nueva frase musical).*



20. FINALIZACIÓN MUSICAL. Un sacerdote se acerca al sitio donde Andreotti reza arrodillado en un banco. *(La música termina con un arreglo de la partitura en forma de coda adelantada al original y en la que se dejan unas notas suspendidas).*

4. 5. 14 CONTRASTE RÍTMICO

Babe Pig in the City (Babe, el cerdito en la ciudad)

George Miller. Australia. 1999.

El granjero Arthur Hoggett y su mujer Esme, acuciados por las deudas, deben ir a la gran ciudad para hacer participar a su cerdito Babe en un concurso de mascotas.



1. COMIENZO MUSICAL. El cerdito Babe corre despavorido a través de los canales de la gran ciudad perseguido por un furioso bull terrier. *(Como fondo musical de toda la secuencia, suena el "Coro a boca cerrada" ⁴⁵³ de la ópera Madama Butterfly de Giacomo Puccini).*



2. Frenética persecución. *(En toda esta parte de la secuencia, la música, lejos de reflejar la violencia de la persecución, con sus rápidos cambios de plano, etc. se comporta de manera contraria ⁴⁵⁴ a esa dinámica, aportando un sentido más reflexivo).*



3. La persecución desenfrenada por los canales, se muestra más claramente, a través de este plano cenital. *(La relajante música de Puccini sigue imperturbable de fondo).*



4. Plano de Babe corriendo a cámara lenta. En ese instante crucial, en el que parece que va a perder la vida, le vienen todos los recuerdos de la infancia. *(Aquí es donde cobra mayor sentido el uso de esta pieza musical determinada, focalizándose en los pensamientos del personaje en vez de hacerlo en el hecho físico que se está produciendo).*

⁴⁵³ Sólo viene información como fragmento seleccionado de la ópera. No se indican quienes son los intérpretes. *(Créditos finales de la película)*

⁴⁵⁴ Contrasta con la persecución anterior que se produce en la película entre Babe y dos perros, en la que se utiliza la música en paralelo a la imagen con el uso del "Coro de gitanos" de la ópera *Il Trovatore*.



5. La voz en off del narrador, Mr. Hoggett, va relatando los recuerdos de la vida del Babe, al mismo tiempo que se muestran algunos planos subliminales de lo que pasa por la mente de Babe, concluyendo con una sencilla pregunta: ¿Por qué? *(La música parece formar parte de su pensamiento).*



6. Plano del perro, que embiste ferozmente al cerdito. *(Los efectos de sonido acompañan, en un nivel importante, todo el pasaje).*



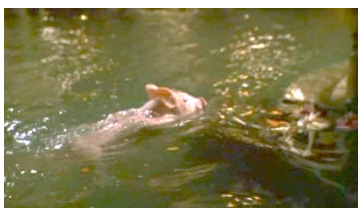
7. Babe cae al agua. *(El grito de la caída se superpone al tranquilo devenir de la música).*



8. Impulsado por la propia fuerza de su empuje, cae también el perro que queda suspendido, al atascarse la cadena que lleva enganchada al collar, en una de sus patas. *(Ahora es el rugido del perro el que se amplifica, para dar más impacto a la acción narrativa).*



9. Todos los perros del vecindario están viendo lo sucedido. *(La música continúa marcando el soporte sonoro que ilustra pausadamente todo el relato).*



10. Plano de Babe, que consigue salvarse nadando. *(La persecución ha terminado, sin embargo la música continúa para ayudar a cubrir toda la secuencia).*



11. Todos sus amigos están junto a Babe. *(Los sonidos que emite el cerdito, quedan en muchos momentos en primer plano y se asemejan más al producido por un ser humano, que al de un animal. Éste tratamiento es un recurso, que hace que de una manera sonora, nos identifiquemos anímicamente con él).*



12. Los vecinos le observan desde el balcón. *(El fondo musical continúa aportando su carácter relajado a toda esta serie de planos visuales, sin estorbar a los diálogos que se producen entre los personajes).*



13. El impulso de su propio peso, hace que el bull terrier caiga finalmente dentro del agua, quedando atrapado con la cabeza sumergida. *(De nuevo, los efectos sonoros producidos por el perro, contrastan de una forma muy acentuada, con aquellos producidos por el cerdito).*



14. Los amigos chimpancés de Babe, presencian el desenlace y se van para no ver el terrible final del perro. *(Su diálogo final da pie al comienzo del paulatino desvanecimiento de la música).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Babe y sus amigos observando la agonía del perseguidor. *(Con este plano cierra la música. Sin embargo la secuencia continúa hasta que Babe consigue salvar al bull terrier. Esta vez, con un arreglo de la sinfonía N° 3, de Camille Saint-Saëns).*

4. 5. 15 PROCESO DE ACELERACIÓN

Nights In Rodanthe (Noches de tormenta)

George C. Wolfe. USA. 2008.

Una amiga de Adrienne Willis, le pide que se haga cargo durante un fin de semana, de una pensión que tiene en un pueblo costero de Carolina del Norte. Allí conoce al doctor Paul Flanner. En una noche de tormenta nacerá entre ambos una profunda relación que les ayudará a afrontar sus respectivas crisis personales.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Paul en la playa para hacer footing. (Cuando empieza a correr, entra la "Variación 26 a 2 Clav."⁴⁵⁵ de las Variaciones Goldberg BWV 988 de Juan Sebastian Bach).



2. Plano medio del médico. (La carrera del personaje, unido a la velocidad de la pieza musical, produce un desapacible efecto de celeridad en el pasaje narrativo).



3. Flash-back del eminente cirujano, dirigiéndose al quirófano, acompañado por sus muy competentes e infalibles ayudantes, que le van dando los datos perfectamente verificados del paciente. (El vigor de la música, confiere seguridad y eficacia a la acción).



4. Plano medio de Paul corriendo y recordando. (La música da unidad a las dos acciones).



5. A la puerta del quirófano, el Dr. Flanner, el gran genio de la cirugía, da la orden definitiva para acompañar la asombrosa intervención quirúrgica que se dispone a realizar; en esta ocasión nada de Miles Davis... ¡Bach! ¡Bach! es el elegido.

⁴⁵⁵ Interpretada por G. Gould. Se cita la obra pero no se especifica el número de variación en los créditos finales de la película.



6. Continuidad de la secuencia del médico corriendo y recordando. *(Acompañado, desde luego, de la inquietante variación de Bach).*



7. Flash-back de la intervención. El gran cirujano, derramando conocimiento y destreza a su alrededor, como un virtuoso concertista. *(Aparentemente, aquí resulta adecuadísima la obra seleccionada).*



8. Plano corto de la paciente que va a ser intervenida. Todo en el quirófano, se desarrolla de la forma habitual. *(La música, sin embargo, con un pasaje tan difícil y arriesgado, añade un punto de inquietud a la acción).*



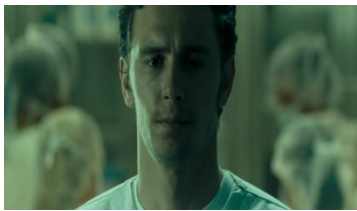
9. Continuidad de la secuencia de Paul corriendo y recordando. *(Al final de este plano, la música se verá prácticamente anulada por el timbre de alarma, en primerísimo término, procedente de los monitores que controlan los signos vitales del paciente).*



10. Primer plano del monitor indicando un grave fallo cardíaco. *(El timbre de alarma, las ordenes apremiantes del médico y la variación de Bach, todo sonando al mismo tiempo).*



11. Plano del cirujano que está perdiendo a su paciente y desesperadamente intenta reanimarla. A continuación, se da cuenta de que está siendo observado, en su frustración, por otro médico que acaba de aparecer en la puerta del quirófano. *(La música actúa como vehículo de continuidad).*



12. Primer plano de Mark, su hijo. *(La variación de Bach, como fondo inexorable).*



13. Paul vuelve de la playa. *(La música pone de relieve los remordimientos en cada plano, en cada flash-back).*



14. Flash-back de la paciente que ya ha perdido las constantes vitales. *(La música sirve de nexo entre la acción y los sentimientos).*



15. Paul está más cerca de su "refugio". *(La música, sin tregua en su ejecución, no deja respiro a la pesadumbre de Paul).*



16. Flash-back del cirujano, desolado al ver que la paciente ha muerto en una intervención que, en un principio, no encerraba ningún riesgo. *(La música siempre sirviendo a la acción y a la continuidad).*



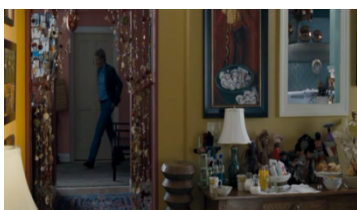
17. Pasa cerca de una casa que le llama la atención y aminora su prisa un poco, para observarla mejor. *(La variación de Bach no amortigua su presteza en absoluto).*



18. Plano del número que aparece en la puerta de la casa. *(La agilidad musical de la obra busca la conclusión con mayor ligereza).*



19. Primer plano de Paul que pasa corriendo delante de la cámara. *(Como azuzado por la música, parece recuperar su ritmo anterior).*



20. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano del regreso de Paul a la pensión de Adrienne. *(Coincidiendo perfectamente con el final de la variación).*

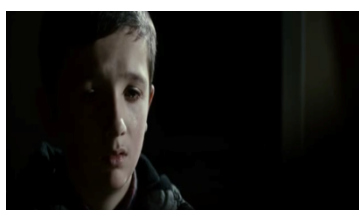
4. 5. 16 PROCESO DE DECELERACIÓN

Hereafter (Más allá de la vida)
Clint Eastwood. USA. 2010.

George Lonagan posee un don que le permite captar difusamente lo que hay en el más allá. Un niño que ha perdido a su hermano gemelo y una periodista que a punto estuvo de morir en un tsunami se cruzarán en su vida para buscar respuestas.



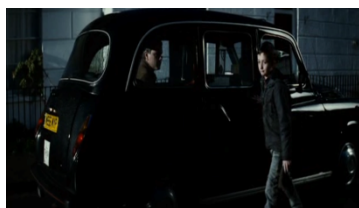
1. COMIENZO MUSICAL. El pequeño Marcus, que ha perdido a su hermano Jason en un accidente, le pide a George que contacte con él, Pero el vidente no es capaz de hacerlo. *(En ese momento entra una versión ralentizada del Segundo Movimiento ⁴⁵⁶ del Concierto n° 2 para piano y orquesta Op. 18 de Sergei Rachmaninoff).*



2. Primer plano de Marcus en cuyo rostro se refleja el dolor y la decepción ante la imposibilidad de saber donde se encuentra su hermano. Frustrado ante por su impotencia para ayudar al chico, George decide llevarlo a su casa. *(La gran lentitud en la ejecución del solo de piano, enfatiza la tristeza la situación).*



3. Plano del taxi, que llega y se detiene frente a la casa de Marcus. *(En esta toma, entra, en una nueva frase musical, además de la parte orquestal que acompaña al piano).*



4. Marcus sale del coche triste, sumido en sus pensamientos. *(El nivel de la música se mantiene en un primer plano, junto a los sonidos de ambiente).*

⁴⁵⁶ Arreglo musical. Sólo se indica la obra y el autor. *(Créditos finales de la película)*



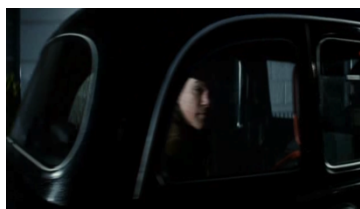
5. Plano corto de Marcus, que cae en la cuenta de que no se ha despedido de George y lo hace desde la puerta de la casa. *(Toda la escena queda realzada en su aflicción, a causa del "tempo agonizante" que suena en el pasaje musical).*



6. Plano de George, en el taxi, que en ningún momento ha dejado de mirarle, devolviéndole el saludo. *(La parte melódica de la sección de cuerda ayuda a mantener el sentimiento afectivo surgido entre los dos).*



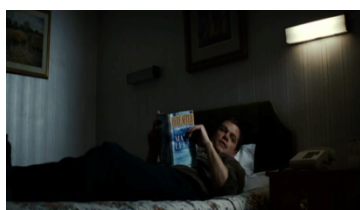
7. Plano de Marcus entrando en la casa. *(La idea de separación se refuerza por la continuidad del lento pasaje musical).*



8. El taxi arranca. *(El motor del automóvil se superpone al de la música, que sigue acercándose a su final).*



9. Finalmente, Marcus cierra la puerta. *(El sonido del pestillo al cerrarse, se anticipa mínimamente al acorde con el que va a terminar la música).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de George leyendo, tumbado en la cama de su dormitorio, cuando suena el teléfono. *(La música continua aún después de haber sonado el timbre del teléfono un par de veces, cuando el arreglo musical, cierra con un acorde cadencial).*

4. 5. 17 UTILIZACIÓN DEL TIEMPO CRONOLÓGICO

Tokyo Sonata

Kiyoshi Kurosawa. Japón. 2008.

Una familia japonesa se encuentra atravesando una gran crisis. El padre ha perdido el trabajo; el hijo mayor apenas se relaciona con sus familiares; la madre intenta resolver la situación. Mientras, el hijo pequeño decide recibir furtivamente clases de piano como remedio psicológico para superar todos esos problemas.



1. Plano de Megumi y Tashaki, los padres de Kenji, en el salón del conservatorio, para asistir al examen de piano de su hijo.



2. El joven Kenji, se acredita ante el tribunal para comenzar el examen.



3. COMIENZO MUSICAL. Plano general del muchacho ante el piano. (*Interpreta la pieza N° 3 de la Suite Bergamasque, "Claire de lune"* ⁴⁵⁷ de Claude Debussy).



4. Plano de los padres, gratamente sorprendidos al ver las grandes facultades que tiene su hijo como intérprete. (*Como es característico de este proceso, la música siempre se oye en primer nivel, ya que es la representación real de la interpretación que se está produciendo en la sala*).



5. Plano del grupo de profesores y personal del conservatorio, que se va congregando en la sala, atraídos por la interpretación del estudiante. Entre ellos, la profesora de Kenji. (*La pieza comienza a animarse lentamente, entrando en un momento de pequeño desarrollo musical*).

⁴⁵⁷ Interpretada por Sonosuke Takao. (Créditos finales de la película)



6. Plano intermedio de larga duración de Kenji, en el que se aprecia su magistral interpretación. *(El joven actor Kai Inowaki, pianista él mismo en la realidad, da una gran verosimilitud a la ejecución de la obra, cuyo play-back había sido previamente grabado por Sonosuke Takao).*



7. Plano general de la sala con la gente que sigue entrando, atraída por la esmerada interpretación pianística. *(La pieza llega a su punto culminante).*



8. Plano medio, de la profesora, con expresión de plenitud, al ver el gran progreso que su alumno ha logrado conseguir en sus estudios. *(Poco a poco, el discurso musical se va relajando).*



9. Plano medio, de Kenji, que aproxima al espectador a la parte más íntima del sentimiento del pianista. *(La obra musical se acerca al final y va tomando de nuevo la idea de recogimiento e intimidad del principio).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de los asistentes. Al finalizar su interpretación, Kenji se levanta y sus padres acuden a recogerlo. No hay aplausos ni comentarios, al tratarse de un examen. *(La música ha cubierto cronológicamente, en tiempo real y en toda su extensión, el pasaje narrativo, comenzando y terminando con los compases exactos de la partitura original).*

4. 5. 18 REFLEJO DEL TIEMPO NARRATIVO

Shine (*El resplandor de un genio*)

Scott Hicks. Australia. 1996.

Narra la vida de David Helfgott, y las dificultades que pasará a lo largo de su infancia y adolescencia. Gracias a su amor por la música, y al apoyo de una mujer consigue triunfar, ya en la madurez, como concertista de piano.



1. Plano general de la piscina, donde han caído las partituras de de las obras que David tiene que interpretar en el concierto. Angustiados, entre todos intentan sacarlas del agua, mientras, él se baña tranquilamente sin darle ninguna importancia a lo sucedido.



2. COMIENZO MUSICAL. Plano de los miembros de la familia, que ordenan y secan cada una de las hojas. ¡Falta la página 37! (*Entra, como música de fondo, un fragmento del estudio para piano n° 3, "La Campanella"*⁴⁵⁸ de la obra: *Grandes Études de Paganini S. 141*,⁴⁵⁹ de Franz Liszt).



3. Plano corto de Gillian, recogiendo la hoja que faltaba, dentro de uno de los sumideros de la piscina. (*La pieza musical empieza a oírse a mitad de la obra, en concreto a partir del compás 107, que es una especie de preparación a la presentación temática. A partir de esta imagen sube de nivel sonoro*).



4. Elipsis temporal. David vistiéndose para asistir al concierto. (*Con este plano se oye en primer término el tema principal de la pieza musical*).



5. David recibe el apoyo y cariño de su esposa, quién le reconforta y le da la seguridad que tanto necesita. (*La música pasa a segundo término, mientras se produce el diálogo*).

⁴⁵⁸ Interpretada por David Helfgott. (*Créditos finales de la película*)

⁴⁵⁹ La versión que se escucha corresponde a la segunda versión (S. 141 del año 1851) y no a la primera (S. 140 del año 1830), según el estudio comparado de ambas partituras.



6. Elipsis temporal. Sala de conciertos. La cámara barre en un cortísimo plano, desde la caja de resonancia, hasta las gafas, de David, que él ha dejado sobre la tapa fija del piano. *(Continuidad de la música, que ya anticipa el finale).*



7. FINALIZACIÓN MUSICAL. Primer plano de las gafas de David. *(Al concluir la obra suenan de inmediato los aplausos entusiasmados del público).*



8. Primer plano de David, en el que se refleja su satisfacción por el logro conseguido después de tantos años de sufrimiento. *(Los aplausos de los asistentes ocupan todo el espacio auditivo).*



9. Mientras siente la ovación del público, se coloca las gafas y sonríe emocionado. *(Los gritos y aplausos, cubren el ambiente sonoro del auditorio en primer término).*



10. NUEVO BLOQUE MUSICAL. Numerosos saludos, abrazos a su esposa, a su familia, a sus amigos, que lloran de satisfacción. *(De manera aislada, entra un pasaje del concierto n° 3 de Sergei Rachmaninoff,⁴⁶⁰ que constituye el referente de su esfuerzo, a toda una vida de lucha y superación personal).*

⁴⁶⁰ Se trata del Concierto n° 3 para piano y orquesta de S. Rachmaninov, que ya interpretó cuando era joven. El pasaje que se escucha corresponde al primer movimiento del concierto. *(Letra 19 de ensayo)*

4. 5. 19 USO DEL COLLAGE

Film Socialisme

Jean-Luc Godard. Suiza. 2010.

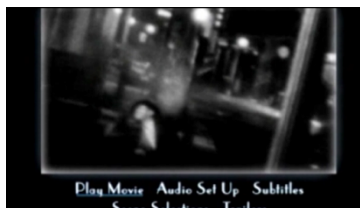
Partiendo del viaje de un crucero por el Mediterráneo se muestran lugares con un desarrollo de breves historias, al mismo tiempo que se plantean temas filosóficos que son propuestos por diversos narradores y personajes reales.



1. Primer plano de una brújula. Voz en off de un narrador que contesta a otro diciendo: Sí, pero hay una cosa extraña... Hollywood fue inventado por los judíos.



2. Rótulo con el título de uno de los capítulos de la película: DES CHOSES, (Cosas). El narrador cita nombres de productores cinematográficos judíos: Adolf Zucker, William Fox, David Selznick, Samuel Goldwyn...



3. Menú del DVD de una película clásica de cine negro, con la acción en un previo. El narrador continúa citando nombres de productores: ...Marcus Loew...



4. COMIENZO MUSICAL. Rótulo con la frase: COMME ÇA (Así). La voz del narrador termina de citar nombres de mas productores: Karl Laemmle, etc. (*Entra, a un volumen bajo, la obra "Neharót, Neharót"*⁴⁶¹ de Betty Olivero).



5. Vídeo, que capta la imagen del capitán del crucero haciéndose una fotografía con varios pasajeros. (*El sonido ambiente enmascara entonces totalmente la música del plano anterior*).

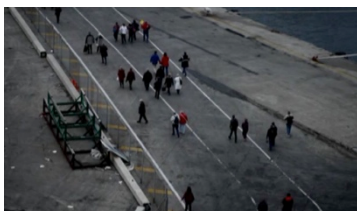
⁴⁶¹ En los créditos finales de la película sólo se menciona la compositora, conjuntamente con otros autores como A.Part, A.Schnittke, G.Kancheli, W.Pirchner, L.V.Beethoven..., cuya música aparece también en el film. Sin embargo en ninguno de los casos se indica la obra en concreto de la que se trata. La interpretación corre a cargo de Munchener Kammerorchester, dirigida por Alexander Liebrich.



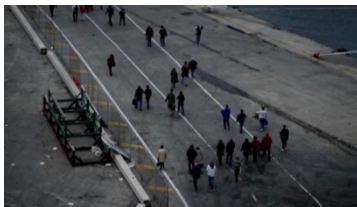
6. Plano inclinado, de un conjunto de pasajeros bajando por una de las grandes escaleras del barco. *(El ruido ambiente cubre todo el espectro sonoro).*



7. Cambia la orientación del plano, mostrando ahora una perspectiva convencional. *(Vuelve la música, poco a poco, a un primer nivel sonoro. Hay un instante en el que, de forma brusca, se cierra completamente el sonido ambiente y se queda, de manera aislada, solamente la música).*



8. Plano general de los pasajeros saliendo del barco, para realizar una excursión. *(La música continúa sonando y de repente, de manera súbita se escucha el sonido ambiente, como dando el efecto de que un botón dejó el canal de los efectos mutado a propósito y luego vuelto a poner, dando una sensación de interrupción ilógica de la mezcla).*



9. COLLAGE SONORO. El mismo plano, con el movimiento de la gente. *(El sonido entra ahora en un cúmulo de sonidos superpuestos en los que se incluye la música, efectos dentro y fuera del barco, y la inserción de una nueva música, la canción "Palabras de Julia", interpretada por Paco Ibáñez⁴⁶²).*



10. Plano general de una manifestación, en un lugar diferente. *(Se corta definitivamente la canción y se quitan todos los efectos de sonido. Sólo queda la música).*

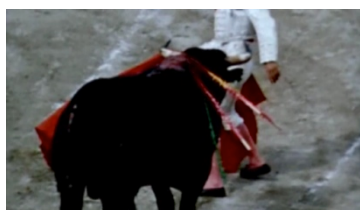
⁴⁶² Aparece también el autor en los créditos finales de la película, pero no se menciona el título de la canción.



11. Plano de cortísima duración, con un efecto subliminal, en el que aparece la palabra "Socialisme". *(La música continúa de manera aislada).*



12. Rótulo con el nombre de una de las ciudades que está visitando el crucero: BARCELONA. *(La pieza musical del comienzo sigue en primer nivel sonoro).*



13. Plano de un torero lidiando en una corrida. El efecto visual es como si la imagen estuviera captada por un video aficionado. *(Mientras continúa funcionando el mismo tratamiento de sonido).*



14. Plano de una mano que tira unas monedas antiguas de plata sobre un tablero oscuro de madera. *(El proceso sigue el planteamiento de hacer escuchar la música aislada en un primer nivel sonoro).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Rótulo con la frase: QUO VADIS EUROPA, con el que comienza la siguiente sección de la película. *(La música que ha estado moviéndose como una gran masa atonal durante todo el pasaje narrativo, definitivamente torna a un acorde mayor para finalizar su intervención).*

4. 5. 20 MÚSICA COMO CONTRAPUNTO A LA IMAGEN

Dread (Pavor)

Anthony Di Blasi. Reino Unido. 2009

Un grupo de estudiantes investiga sus propios miedos psicológicos. Pronto, uno de ellos llegará a una trágica conclusión, aprovechando los temores de sus compañeros.



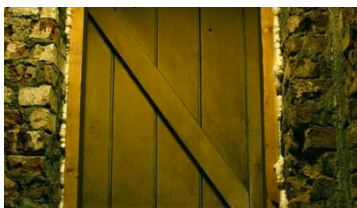
1. Plano de Quaid, bajando a rastras, por las escaleras del sótano, el cadáver de Stephen, uno de los amigos asesinados.



2. COMIENZO MUSICAL. Plano de Quaid, arrastrando el cadáver por el suelo, para llevarlo a una habitación determinada. *(Entra el tema de amor, "Liebestod",⁴⁶³ de la ópera Tristán e Isolda, de Richard Wagner. La imagen terrorífica se muestra cambiada de sentido, debido a la música, que actúa en oposición a ella).*



3. Plano de Quaid, abriendo el candado de la puerta donde va a introducir el cadáver. *(La música suena suavemente, mientras permanece en primer término la narración en off del protagonista).*



4. Plano de la puerta desde dentro de la habitación, en el momento en que Quaid la abre. *(Continúa el desarrollo musical, pero subiendo paulatinamente de volumen).*



5. Plano de Abby, prisionera y atada, en un estado lamentable, después de estar sin alimentación durante varios días. *(Este plano coincide con un punto melódico de tensión).*

⁴⁶³ Interpretada por Hedwig Fassbender y The Royal Swedish Opera Orchestra, dirigida por Leif Segerstam. *(Créditos finales de la película)*



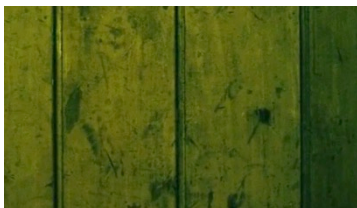
6. El cadáver del Stephen es arrastrado y metido dentro de la celda. Para Abby, que reconoce el cuerpo de su amigo, verlo muerto es un motivo más de sufrimiento. *(Los efectos de sonido que se producen se entremezclan con la música y el llanto de la chica).*



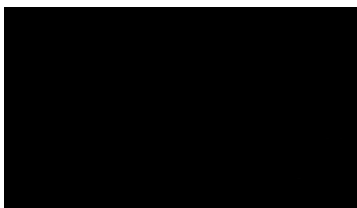
7. Plano de Quaid, que tira un cuchillo que queda clavado en el suelo. Sonriendo tétricamente a su amiga Abby, le dice: Veamos cuanta hambre tienes ahora para acabarte esto, refiriéndose al cadáver. *(Este plano va acompañado por un giro de tensión en la música, que se suaviza de inmediato).*



8. Plano de Abby, que grita presa del pánico, totalmente enloquecida, al ver que va quedar encerrada hasta morir, tal vez después de haber devorado el cuerpo de su amigo. *(Últimos compases de la obra musical).*



9. Plano de la puerta, que se cierra con un golpe seco. *(La música va finalizando poco a poco, dulcemente en contraposición a la larga agonía que le espera a la muchacha).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. La imagen se convierte en un plano negro con el que concluye la historia. *(En ese punto cierra la música, que lo hace de manera natural sobre el propio final de la pieza. A continuación aparecen los títulos de crédito).*

4. 5. 21 PARODIA MUSICAL

Tristram Shandy A Cock and Bull Story (*Tristram Shandy*)

Michael Winterbottom. Reino Unido. 2005.

Narra la serie de peripecias que pasa un grupo de actores para intentar rodar la novela infilmable de Laurence Stern titulada “La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy”.



1. Un matrimonio acude al médico para saber si ella está embarazada. El médico comenta que no es ni un niño ni una niña, sino un falso embarazo.



2. COMIENZO MUSICAL. Asombrados los esposos, escuchan las explicaciones del médico. (*En ese momento entra, de manera convulsiva y a manera de parodia, la música de la "Sarabande"*⁴⁶⁴ *de la Suite en Re menor, HWV 437 Georg Friedrich Händel, que se oye en la película “Barry Lyndon”*).



3. Una carroza atraviesa la campiña transportando al matrimonio que se encuentra tremendamente decepcionado por el diagnóstico del médico. (*El efecto perturbador de la música se mantiene, hasta el cambio de plano en el interior de la carroza*).



4. La expresión de ella transmite su estado de tristeza tras saber el resultado de su estado. (*La música cede el primer plano sonoro, al diálogo de los personajes*).



5. El marido comenta su indignación con el médico por el veredicto ya que ha tenido que pagar diez libras por diagnosticar que lo único que tenía ella en el cuerpo... eran gases. (*La música se mantiene como fondo solamente, pero sin perder su inminente presencia*).

⁴⁶⁴ La única información que aparece en los *créditos finales de la película* es la del arreglo musical de la pieza original de Händel realizada a cargo del compositor de la BSO, Michael Nyman, dirigiendo The Michael Nyman Band.



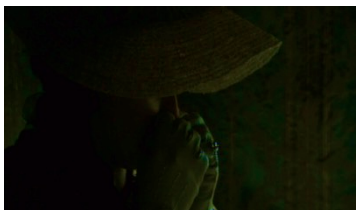
6. Aparece un breve plano del cochero en la carroza, pasando rápidamente por delante de la cámara. *(La música rellena espacios en ciertos momentos).*



7. El marido continúa quejándose, incurriendo incluso en banalidades, "en otra época del año me hubiera dado igual, pero... ¡se habrán estropeado mis ciruelas!" *(Y en otros momentos, la música solamente acompaña).*



8. Se interpola rápidamente una nueva imagen del cochero, esta vez enfocado frontalmente y alejándose para dirigirse hacia la gran mansión donde vive el matrimonio. *(La música le otorga carácter y continuidad a toda la secuencia).*



9. Dentro de la carroza, el marido cambia su expresión e intenta justificarse ante el dolor de su esposa, "No es el coste lo que me molesta, sino la desilusión de haber perdido un hijo". *(La música subraya a la perfección el abatimiento grande de la pareja).*



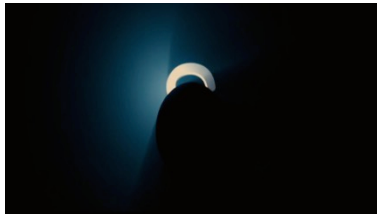
10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Él la consuela y le coge con cariño las manos. *(Nada más terminar la frase cierra la música cadencialmente y continúa la acción).*

4. 5. 22 EVOCACIÓN MUSICAL

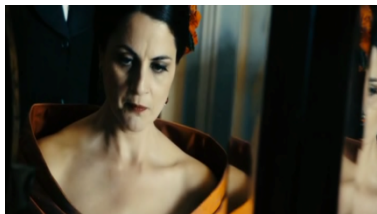
Elephant Song (La canción del elefante)

Charles Binamé. Canadá. 2014.

Mientras el psiquiatra Dr. Greene busca a un colega suyo desaparecido, hace frente a un problemático paciente, llamado Michael, que fue la última persona que lo vio.



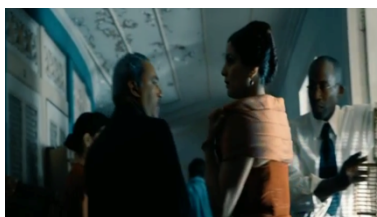
1. PRIMERA EVOCACIÓN. EXTRADIÉGESIS. Títulos iniciales de la película. *(De fondo, comienza a oírse una voz que canta, como en un susurro, la melodía del aria "O mio babbino caro",⁴⁶⁵ de la ópera Gianni Schicchi, de Giacomo Puccini).*



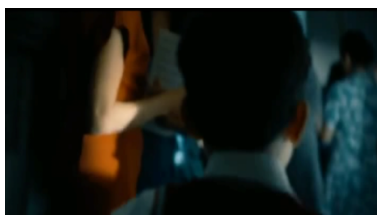
2. SONIDO DE AFINACIÓN DE ORQUESTA. DIÉGESIS FUERA DE CAMPO. Santa Clara, Cuba, Teatro "La Caridad". Plano de una diva, en su camerino, preparándose para dar un recital, momentos antes de salir a escena.



3. En el plano general, el director de orquesta viene al camerino, para acompañarla al escenario. *(Continúa durante todo este pasaje, el sonido de afinación de la orquesta).*

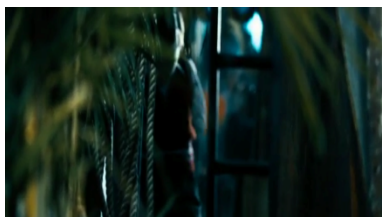


4. La cámara acompaña a los personajes por los pasillos de acceso al escenario.

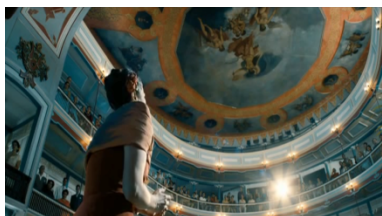


5. Plano de un niño, siguiendo sigilosamente a la cantante. *(A continuación, suenan los aplausos del público, indicando la aparición del director en el foso de la orquesta).*

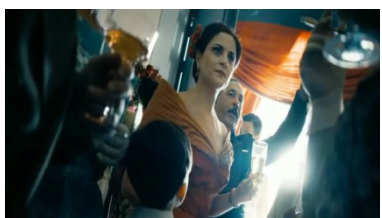
⁴⁶⁵ Interpretada por Gianna Corbisiero. Orquesta Filarmónica de Praga dirigida por Marc Oullette. *(Créditos finales de la película)*



6. SEGUNDA EVOCACIÓN. COMIENZO DE LA MÚSICA. DIÉGESIS FUERA DE CAMPO. Plano del niño contemplando el recital entre cajas. (*La orquesta ataca la introducción del aria*⁴⁶⁶).



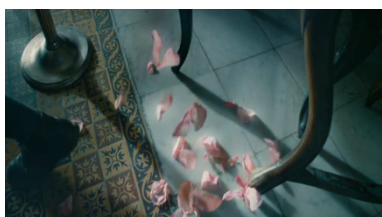
6. DIÉGESIS MUSICAL DENTRO DE CAMPO. Planos que muestran la interpretación de la cantante, el interior del magnífico teatro y su espléndida decoración, el público, etc. Un rótulo indica que se encuentran en el Teatro de Santa Clara en el año 1947. (*La música queda realzada en primer nivel sonoro*).



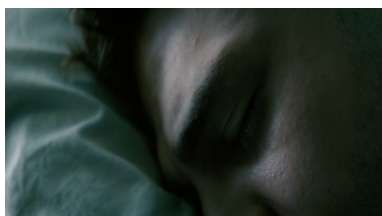
7. EXTRADIÉGESIS. Al llegar al puente musical se produce una elipsis, donde se muestra al público felicitando a la artista, después del concierto. (*Continuidad de la música en un segundo plano sonoro*). El niño se acerca a ella, quién mostrándole desafección, le ignora.



8. Plano del niño, en el camerino, deshojando con profunda tristeza, los pétalos de las rosas de un ramo. (*Continuidad de la música, de nuevo en primer nivel sonoro*).



9. El pequeño se aleja y dejando esparcidos por el suelo los pétalos de la flor



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. La imagen funde con un primerísimo plano, donde se muestra la actualidad que está viviendo el preso Michael, como despertando del recuerdo que acaba de tener. (*La música concluye, poco antes del final del aria, enmascarada por un efecto de sonido que refleja su salida del subconsciente*).

⁴⁶⁶ Interpretada por Gianna Corbisiero, con la Philharmonic Orchestra of Prague dirigida por Marc Oullette. (*Créditos finales de la película*)

QUINTA PARTE

UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA EN EL ÁMBITO TEMPORAL

5. 1 TRATAMIENTO TEMPORAL DE LA MÚSICA DIEGÉTICA

Existen tres diferentes tipos de concepto relativos al tiempo en el entorno cinematográfico: en primer lugar se encuentra el "tiempo de la historia" que abarca la duración total en días y años de los hechos que se narran. Por ejemplo, si escogemos la película *Elizabeth The Golden Age*,⁴⁶⁷ la historia se desarrolla a lo largo de muchos años en los que se cuentan los acontecimientos que vivió la reina Isabel I de Inglaterra desde la muerte de Enrique VIII hasta el instante de su decisión de convertirse en reina virgen,⁴⁶⁸ cuarenta años antes de su fallecimiento. Ese es el espacio del "tiempo de la historia" que se relata y que va pues de 1554 a 1563 y no otro, como sería el momento de su nacimiento o de su muerte. Por otro lado, esa narración va organizada por acontecimientos específicos, simplificados y acotados por medio del montaje cinematográfico para proyectar aquello que es de mayor interés para el público. Este concepto se denomina "tiempo del discurso". Finalmente, la película tiene una duración específica de 1 hora, 58 minutos y 20 segundos y es lo que determina su "tiempo de proyección".

Partiendo de la estructura del relato cinematográfico, que estructura la película en secciones, secuencias, escenas, planos y fotogramas, analizaremos en este capítulo el "tiempo del discurso o tiempo cronológico de los sucesos" dentro del montaje utilizado en el pasaje cinematográfico. Para ello, necesitamos indicar una zona de referencia que sirva de base para relacionar todo lo que sucede alrededor de ella. Manuel Martí Sánchez lo denomina en sus *Estudios de pragmagramática*, "marcadores adverbiales temporales":

[...] El tiempo cronológico es el tiempo de los sucesos, que se sitúan por fuerza unos respecto a otros, pudiendo establecer así relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad entre ellos. Este tipo de medición necesita un "punto de partida", un punto cero a partir del cual poder situar los hechos. [...].⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Elizabeth The Golden Age (Elizabeth, la edad de oro)* (Shekhar Kapur. Reino Unido. 2007)

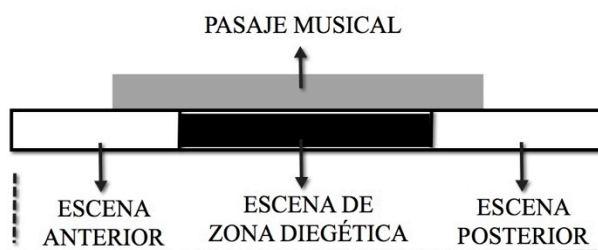
⁴⁶⁸ Este momento corresponde al final de la película en el que se utiliza como música el *Introito del Requiem en re menor* de Mozart.

⁴⁶⁹ MARTÍ SÁNCHEZ, Manuel: *Estudios de pragmagramática para la E/LE*. Madrid: Edinumen, 2004. p.93

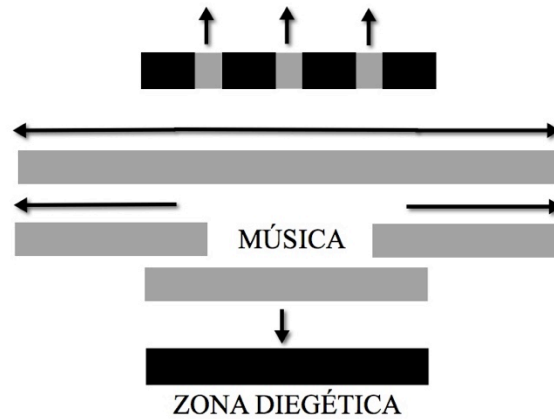
Ese "punto de partida" es la primera parte a delimitar para poder analizar los recursos temporales. Nos centraremos en lo que se refiere al concepto de *diégesis* por considerar que es la base sobre la que se sustentan los modelos más significativos y transgresores dentro del montaje cinematográfico de la música clásica preexistente. Así pues ese "punto de partida" será el propio espacio real en el que se produce la *diégesis*, espacio que denominaremos *zona diegética* y cuya música podrá encontrarse tanto dentro, como fuera de campo. A partir de esta especificación se van a explicar una serie de recursos que muestran sus posibilidades temporales y que se producen con anterioridad, posterioridad o simultaneidad a esa zona de referencia.

Las diversas secciones de los ejemplos que se analizan van indicadas de la manera siguiente:

- 1) La *zona diegética* va marcada en color negro.
- 2) El espacio del pasaje musical que se utiliza va representado en color gris.
- 3) Las escenas contiguas a la de la *diégesis* se muestran en color blanco.



Partiendo del espacio en el que se produce la *diégesis*, examinaremos los procesos que podemos encontrar dentro de ella y alrededor de sus zonas contiguas. A continuación delimitamos las posibilidades de estructurar diversos modelos anticipando, prolongando, expandiendo o extrapolando la zona musical que se desarrolla dentro de ella. Atendiendo a esta forma de estructuración nos encontramos con todas las posibilidades que se indican en el esquema que tenemos a continuación:



Vemos, como a partir de la *zona diegética* se produce un "efecto de estallido" que muestra la direccionalidad en la que se pueden producir los recursos posibles de la utilización de la música. Este espacio de base en el que se encuentra la *diégesis* proporciona el punto de partida para ver las diversas duraciones en el tiempo. Sirve de eje de referencia para poder deducir la serie de variables en las que aparecen los bloques musicales.

Los ejemplos de utilización con *referencia diegética* son innumerables a lo largo de la historia del cine. Sólo el hecho de ver a un músico tocando un instrumento dentro de campo o como fondo ambientador que se produce fuera de él, nos da idea de sus primitivas formas de uso. Era la representación de la realidad visual que con el paso de los años se desarrolla de manera narrativa y estructural para dar paso a montajes complejos que producen una interesante alteración de la *diégesis*. Es en este punto en el que radica su interés y en el que se basan muchos de los conceptos de montaje del cine actual.

12. 2 RECURSOS DE UTILIZACIÓN DENTRO DE LA ZONA DIEGÉTICA

Atendiendo a estas variables, encontramos las siguientes posibilidades:

1) La música aparece exclusivamente en la *zona diegética*. Es una representación de la *diégesis real* y puede darse tanto dentro como fuera de campo. También puede surgir como fruto del *intercambio de diégesis* diferentes.

2) Anticipación y prolongación. La música se adelanta o se retrasa en base a su aparición en la *zona diegética*. Dentro de este apartado existen varios modelos que van desde el más básico, y que es utilizado por la necesidad del ajuste de la sincronización sonido-imagen, a aquéllos que se definen por su extensión temporal.

3) Expansión. Se compone de una anticipación y de una expansión. Puede ser simple o desarrollada, dependiendo de su amplitud.

4) Extrapolación. Mediante este recurso la música sale y entra de manera continuada de la *zona diegética*, a lo largo de diferentes escenas.

5) Uso compuesto. Consiste en la mezcla de los procesos anteriores.

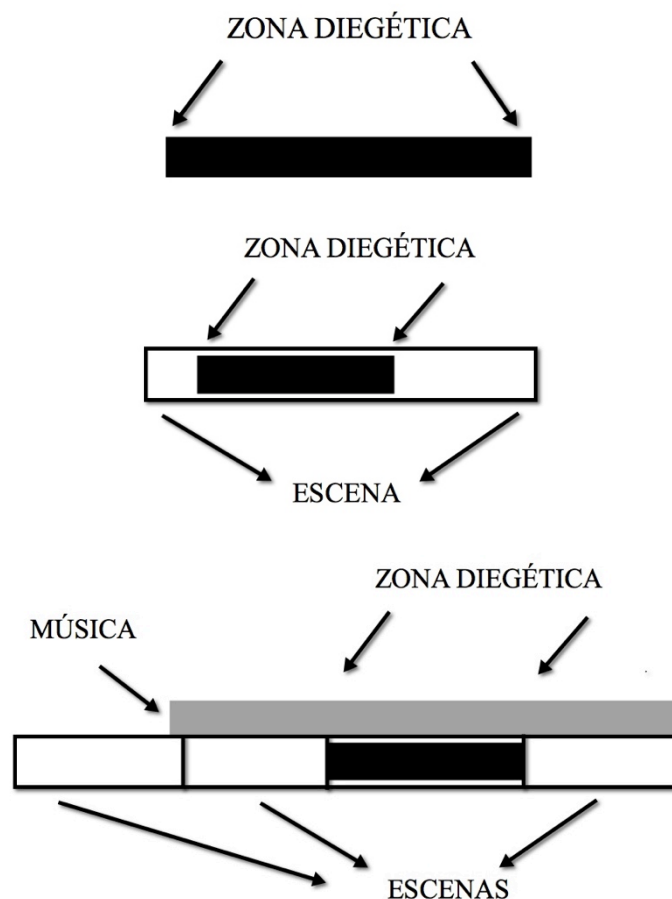
RECURSOS	TIPOS
Música en zona diegética	<ul style="list-style-type: none">- Diégesis real (dentro o fuera de campo)- Intercambio diegético
Anticipación	<ul style="list-style-type: none">- Por sincronización- Breve- Intermedia- Amplia
Prolongación	<ul style="list-style-type: none">- Por sincronización- Breve- Intermedia- Amplia

Expansión	<ul style="list-style-type: none"> - Simple - Desarrollada
Extrapolación	<ul style="list-style-type: none"> - Simple - Múltiple
Uso compuesto	<ul style="list-style-type: none"> - Mezcla de tipos diferentes

Recursos de utilización dentro de la *zona diegética*

5. 2. 1 MÚSICA DENTRO O FUERA DE CAMPO

La música se escucha a lo largo de todo el pasaje en el que se produce la *diégesis*. Ocupa una o varias escenas consecutivas. Representa el campo acústico del sonido en relación a su visualización (intérpretes, aparatos de reproducción, instrumentos musicales o música de fondo que se interpreta en reuniones). Por su naturaleza es el modelo más básico y el mayormente utilizado a lo largo de toda la historia del cine. Los ejemplos aparecen ya en las primeras décadas de su invención con los primeros ejemplos de grabación sonora dentro del soporte cinematográfico. El terreno temporal en el que se desarrolla se desenvuelve dentro de la *zona diegética* y sirve de punto de partida para mostrar todos los modelos de transformación que se pueden encontrar en el análisis de muchas películas.

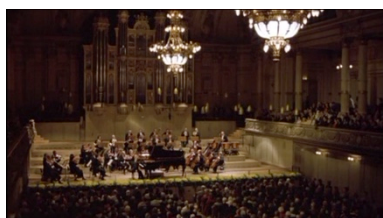


La *música diegética* se encontrará siempre funcionando dentro de alguna de estas formas, ya bien sea de manera aislada (dentro o fuera) como en intercambio de campos (dentro-fuera-dentro), (fuera-dentro-fuera), etc. debido al interés técnico y narrativo del montaje. Este último es el caso más común de realización.

A continuación, se muestran algunos fotogramas de referencias breves de películas en las que se usa la música dentro y fuera de campo. También se analiza, más detalladamente, un fragmento de *Taking Sides* y otro de *Mr. Turner*, en los que se ve el funcionamiento de la música dentro de la *zona diegética*.

1) *Vitus*

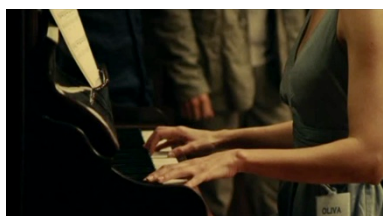
Fredi M. Murer. Suiza. 2006.



MÚSICA DENTRO DE CAMPO. Plano general de una orquesta interpretando el "*Concierto para piano y orquesta en La menor*" ⁴⁷⁰ Op. 54, de Robert Schumann.

2) *La habitación de Fermat*

Luis Piedrahita, Rodrigo Sopena. España. 2007.



MÚSICA DENTRO DE CAMPO. Plano detalle, mostrando una interpretación amateur del "*Preludio en Mi menor*" ⁴⁷¹ BWV 855, de Johann Sebastian Bach.

3) *The Big Lebowski* (*El gran Lebowski*)

Joel Coen. USA. 1998.



MÚSICA FUERA DE CAMPO. Representación teatral, con un fondo musical de un pasaje orquestal de "*Cuadros de una exposición*", ⁴⁷² de Modest Mussorgsky.

⁴⁷⁰ Teo Gheorghiu con la Zürcher Kammerorchester, dirigida por Howard Griffiths. (*Créditos finales de la película*)

⁴⁷¹ En los créditos finales de la película aparece como "Preludio en Si menor" con la interpretación de Federico Justo y Joan Vila.

⁴⁷² (The Royal Concertgebouw Orchestra dirigida por Sir Colin Davis). (*Créditos finales de la película*)

4) *Ne touchez pas la hache*
(La duquesa de Langeais)
 Jacques Rivette. Francia. 2007.



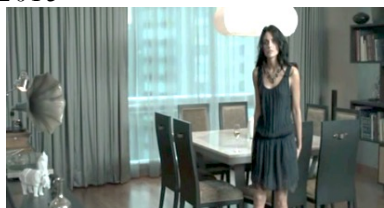
MÚSICA FUERA DE CAMPO. Música en palacio, interpretada por un grupo de cámara, que no se ve, interpretando el "*Quinteto de cuerda*"⁴⁷³ Op. 27, de Luigi Boccherini.

5) *Prometheus*
 Ridley Scott. USA. 2012.



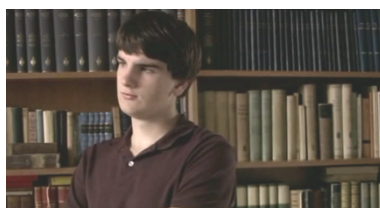
MÚSICA FUERA DE CAMPO. Interior de la nave espacial, donde se oye de fondo, el "*Preludio para piano n° 15 en re bemol mayor*"⁴⁷⁴ Op. 28, de Frédéric Chopin.

6) *A la mala*
 Pedro Pablo Ibarra. México. 2015



MÚSICA FUERA-DENTRO DE CAMPO. Mala, escucha dentro de casa, a Santiago tocando al piano "*Vocalise*",⁴⁷⁵ Op. 34 n° 14, de S. Rachmaninoff.

7) *Pingpong*
 Matthias Luthardt. Alemania. 2006.



MÚSICA DENTRO-FUERA DE CAMPO. Anna explica a su nieto Paul como interpretar un pasaje de la "*Sonata para piano*"⁴⁷⁶ Op. 1 de Alban Berg.

⁴⁷³ The Boccherini Quartet con Anner Bijlsma. (*Créditos finales de la película*).

⁴⁷⁴ En los créditos finales de la película se especifica la obra y el autor, pero no el intérprete.

⁴⁷⁵ Sólo se especifica la obra, el autor y la editorial (*Créditos finales de la película*)

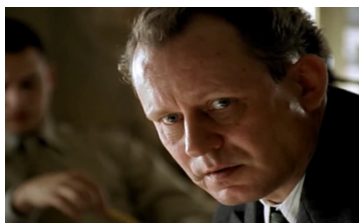
⁴⁷⁶ Interpretada por Clemens Berg. (*Créditos finales de la película*)

8) *Taking Sides* (Requiem por un imperio)
István Szabó, Francia. 2001.

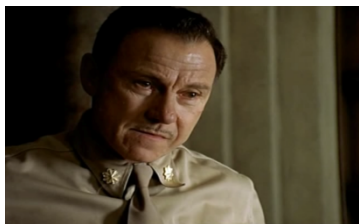
Recién terminada la segunda guerra mundial, el director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler, es acusado por el oficial norteamericano Steve Arnold, de colaborar con los nazis. Aquél deberá defenderse de los inflexibles ataques de su acusador.



1a. ESCENA PRINCIPAL Y MÚSICA DENTRO DE CAMPO. *El Mayor Arnold ordena a su secretaria que ponga un disco. (Se reproduce un fragmento de la música de la "Séptima Sinfonía"*⁴⁷⁷ *de Anton Bruckner. Se muestra la fuente sonora que representa la justificación diegética).*



1b. FUERA DE CAMPO. Wilhelm Furtwängler es preguntado por el oficial si conoce esa música, a lo que él responde que es el adagio de la séptima sinfonía de Bruckner. *(La música se encuentra fuera del campo visual, pero dentro de la zona diegética).*



1c. FUERA DE CAMPO. El militar recrimina su pasado al director de orquesta. Se suceden una serie de planos de los dos personajes, que refuerzan visualmente la tensión del momento. *(Continuidad de la fuente sonora).*



1d. FUERA DE CAMPO. Wilhelm defiende su actitud, debido a las circunstancias vividas. *(El pasaje musical continúa oyéndose de fondo. Se sobreentiende siempre su ubicación, una vez mostrado al principio el origen del sonido).*



1e. FUERA DE CAMPO Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Terriblemente irritado, Arnold grita al músico, revelando la serie de atrocidades que realizaron los nazis. *(La música se diluye lentamente mientras la voz alcanza un gran nivel sonoro).*

⁴⁷⁷ Interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín y dirigida por Wilhelm Furtwängler. *(Créditos finales de la película).*

9) Mr. Turner

Mike Leigh, Reino Unido. 2014.

Vida del pintor británico Joseph Mallord William Turner, en el ambiente de la época victoriana, desvelando su personalidad en el desarrollo de sus relaciones familiares y revelando la visión de su mundo creativo.



1a. ESCENA PRINCIPAL Y MÚSICA FUERA DE CAMPO. En la mansión de Petworth, se reúne Lord Egremont con Mr. Turner. *(Al entrar, ya se oye lejanamente una música, que corresponde al "Segundo Movimiento" ⁴⁷⁸ de la Sonata para piano n° 8 Op. 13 de Ludwig Van Beethoven).*



1b. FUERA DE CAMPO. Ambos personajes entablan una conversación, mientras caminan a lo largo de las habitaciones de la planta baja del edificio. *(La fuente sonora suena más cerca).*



1c. FUERA DE CAMPO. Un caballero, con síntomas de discapacidad mental, llamado Manners, se acerca a ellos y dice una frase sin sentido. *(Sigue la música dentro de la mansión).*



1d. FUERA DE CAMPO. De nuevo solos los dos, Lord Egremont y Mr. Turner, hablan delante de un cuadro del pintor. *(El foco sonoro parece provenir de esa estancia. La pieza musical se define, pero su interpretación parece la de alguien con bajo nivel técnico).*



1e. DENTRO DE CAMPO Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Los dos personajes continúan su camino, y llegan donde se encuentra la Señorita Coggins tocando al piano, la obra de Beethoven. *(Con la visualización de la fuente sonora se define la presencia de la música y su primer nivel sonoro).*

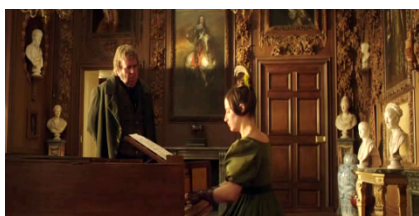
⁴⁷⁸ Interpretación no incluida en los créditos finales de la película. Puede ser una toma en vivo que ha efectuado la actriz que encarna a la señorita Coggins.



1f. FUERA DE CAMPO. Después de saludar a la pianista, se sitúan detrás de ella, delante de otro cuadro del pintor. *(La música suena diegéticamente y envuelve con su inmediata presencia todo el ambiente).*



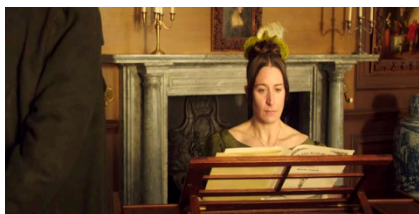
1g. DENTRO DE CAMPO. Sale Lord Egremont y Mr. Turner se queda solo con la Señorita Coggins. *(La música llega a ser el foco de atención, una vez terminado el diálogo precedente).*



1h. DENTRO DE CAMPO. El pintor se acerca y se detiene a su lado, escuchándola. *(La música continúa en un absoluto primer término, cubriendo totalmente el sonido de la sala).*



1i. FUERA DE CAMPO. Un primer plano de Mr. Turner revela el interés que la música ha despertado en él. *(Constituye el momento más relevante de todo el pasaje musical desde el punto de vista narrativo).*



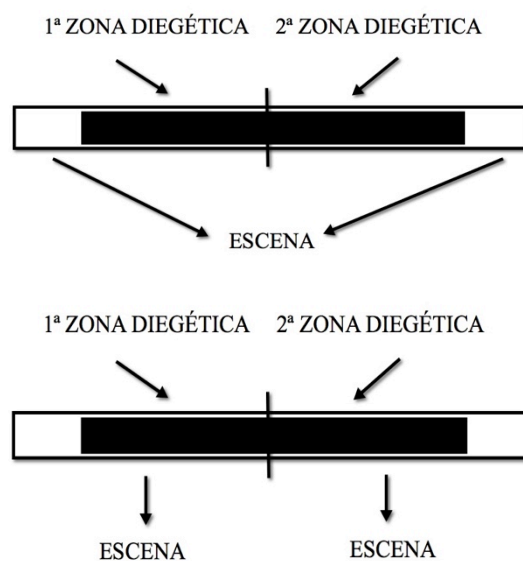
1j. DENTRO DE CAMPO Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. La Señorita Coggins termina de tocar la pieza y Mr. Turner la felicita. *(Cierra la música, con el plano visual más cercano de la pianista).*

5. 2. 2 INTERCAMBIO DIEGÉTICO

Con este procedimiento se unen dos bloques musicales diferentes, pertenecientes a dos *espacios diegéticos* contiguos en el tiempo narrativo. Pueden pertenecer a la misma escena o formar parte de escenas diferentes.

El paso que se produce de una zona a otra es inmediato y produce en la percepción narrativa un determinado "efecto sorpresa" al cambiar súbitamente las músicas de dos diferentes planos adyacentes.

Esquema:



Este recurso es muy excepcional y se encuentra en contadas ocasiones. Para ello es necesario que se produzca una elipsis temporal que fuerce a mostrar las dos músicas de manera sucesiva. El montaje debe ser muy delicado para suavizar los posibles cambios de tonalidad de las piezas, así como sus densidades instrumentales y niveles sonoros.

De battre mon coeur s'est arrêté y *Jefferson in Paris*. En ellos, se escuchan sucesivamente dos músicas diferentes. El primero consta de dos piezas pianísticas de diversas épocas, una de Chopin y la otra de J. S. Bach, unificadas por la interpretación de los personajes (que en ambas ocasiones están tocando el piano) y por la continuidad en el montaje seguido de las dos escenas. Se pasa de la interpretación femenina a la masculina de una manera muy sutil. El cambio de pianistas se percibe visualmente mientras el corte de la música se realiza con gran rapidez y exactitud, aprovechando los

puntos sonoros adecuados para empalmar las dos piezas. El segundo, muestra dos fragmentos del mismo compositor, Marc Antoine Charpentier, interpolados por una elipsis temporal que ayuda a darles coherencia y continuidad.

1) *De battre mon coeur s'est arrêté* (De latir mi corazón se ha parado)
Jacques Audiard. Francia. 2005.

Narra la historia de Tom, cuando a los 28 años decide preparar una audición de piano con la ayuda de una profesora china. Ambos se comunican por medio de la música ya que desconocen sus idiomas y la dificultad oral hará que la experiencia sea insostenible.

Fases de desarrollo:



1a. PRIMERA ZONA DIEGÉTICA. Plano de Tom en el balcón de su casa, llamando por teléfono. Nadie responde. (*Mientras, en la habitación colindante, su profesora está interpretando fuera de plano la "Balada n° 4 en fa menor",⁴⁷⁹ Op. 52 de Frédéric Chopin*).



1b. A continuación se pone a fumar un cigarro mientras mira la calle (*La música se encuentra sonando en primer nivel sonoro, envolviendo todo el ambiente*).



1c. Asombrado por la interpretación pianística, Tom se vuelve hacia su profesora y la observa tocando el piano. Se dirige hacia ella. (*En este momento aparece la intérprete, con lo que se define y justifica la primera zona diegética. La música realza todo el pasaje*).



2. SEGUNDA ZONA DIEGÉTICA. Se produce una rápida elipsis temporal en la que se ve a Tom junto a su profesora interpretando una pieza diferente. (*Se trata de la Toccata y Fuga en mi menor⁴⁸⁰ BWV 914 de Johann Sebastian Bach*).

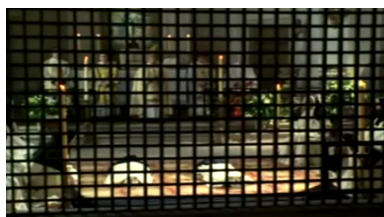
⁴⁷⁹ Interpretado por Caroline Duris. (*Créditos finales de la película*)

⁴⁸⁰ *Ídem*.

2) *Jefferson in Paris* (*Jefferson en París. Los amores de un presidente*)
James Ivory. USA. 1995.

Thomas Jefferson es nombrado, entre 1784-1789, embajador de los EE. UU. en Francia. Mientras vive los momentos de la revolución, deberá afrontar una difícil situación sentimental que mantiene con dos mujeres.

Fases de desarrollo:



1a. PRIMERA ZONA DIEGÉTICA. A través de la celosía de un convento de clausura se observa la ceremonia de consagración de las novicias. (*Se oye la música para dúo vocal femenino y órgano "Tristis est anima mea",⁴⁸¹ H. 126,⁴⁸² de Marc Antoine Charpentier*).



1b. Maria Cosway, amante de Jefferson, se encuentra entre los asistentes. (*El carácter de la obra musical aporta solemnidad al pasaje narrativo*).



1c. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Dos monjas cantan el dúo musical, mientras las que esperan la consagración permanecen tumbadas en el suelo bajo una tela oscura que las cubre totalmente. (*La música se basa en el texto de los apóstoles "et ego vadam inmolaris pro vovis"⁴⁸³*).



1d. Patsy, la hija que Jefferson, que ha ingresado en el convento contra a su voluntad, comenta lo conmovida que se encuentra por la ceremonia. (*El contexto expresivo de la música, cubre el ámbito sonoro, mientras se oye entre susurros el diálogo de ambas*).

⁴⁸¹ Interpretada por Sophie Daneman (soprano), Sandrine Piau (soprano), y Jory Vinicour (órgano). (*créditos finales de la película*)

⁴⁸² La letra H corresponde a la catalogación que el musicólogo estadounidense Hugh Wiley Hitchcock ha realizado sobre la obra del compositor en 1982.

⁴⁸³ trad: ... "y yo me sacrificaré por vosotros". (San Mateo 26:38 y San Marcos 14:34)



2a. SEGUNDA ZONA DIEGÉTICA. Una vez terminada la primera parte de la ceremonia, las monjas se levantan del suelo. *(La música cambia totalmente de carácter. Se vuelve alegre y triunfal. Corresponde al texto "In hoc festo sanctissimo"⁴⁸⁴ del "Chant joyeux du temps de Pâques", H. 339).*



2b. Plano que vuelve a mostrar, en primer término, a las monjas cantoras. *(El texto proclama la alabanza y la bendición al Señor).*



2c. Plano de Patsy, sentada entre sus compañeras, compartiendo la alegría del ritual que envuelve el ambiente. *(La música fluye repleta de rápidas figuraciones, que reflejan el júbilo del momento ceremonial).*



2d. Desde la celosía se ve como las nuevas monjas son coronadas. *(El texto de la música se queda repetido reiteradamente sobre la palabra "Allehuya").*



2e. La ceremonia llega a su fin. Las nuevas monjas se dirigen a besar a la hermana superior. *(La música se acerca a su fin cubriendo en primer nivel sonoro todo el pasaje).*



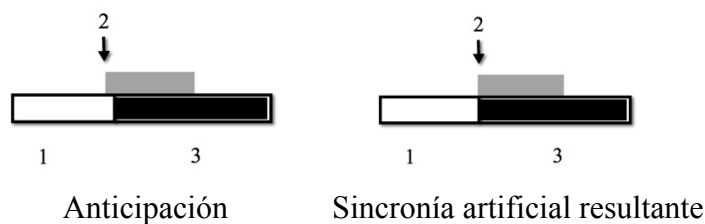
2f. FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Concluido el rito de consagración, salen las monjas al claustro. *(En ese instante termina la música).*

⁴⁸⁴ Los mismos intérpretes. *(Créditos finales de la película)*

5.3 ANTICIPACIÓN

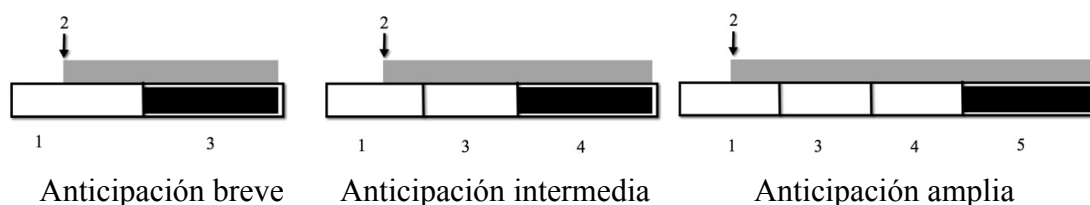
Con el uso de este recurso, se adelanta la música a la representación visual en la que se ubica su diégesis. Es, posiblemente, el modelo mayormente utilizado dentro del montaje sonoro. Su origen surge de la necesidad de dar continuidad a escenas conjuntas por medio de la música, que actúa de esta forma como medio de enlace entre ellas. Es una herramienta que sirve tanto de apoyo para el desarrollo narrativo, como de medio de control en la sincronía de la entrada musical con la imagen. Existen dos maneras principales de utilizar este recurso, dependiendo del punto de sincronismo imagen-sonido o de su referencia al discurso cinematográfico:

1) Anticipación por sincronización. La música se anticipa para ajustar la diferencia entre la generación sonora y su captación visual. Con ello se consigue adaptar artificialmente la música con la entrada de la imagen correspondiente.



1. En blanco, escena de entrada. 2. En gris, comienzo musical. 3. En negro, escena de llegada y zona diegética

2) Anticipación narrativa. Con esta técnica, el montaje musical adquiere un concepto principalmente discursivo. Se usa para unificar el relato a través de diversas escenas o secuencias. Dependiendo de la amplitud, la anticipación puede ser breve (si se refiere a una escena), intermedia (abarca dos escenas) o amplia (se desarrolla a lo largo de tres o más escenas).



Estos dos procesos se pueden simultanear, ya que toda anticipación tiene de por sí una causa narrativa, y la necesidad de sincronismo se adapta forzosamente dentro de ella. A continuación se muestran estos modelos, con ejemplos extraídos de diversas películas.

5. 3. 1 ANTICIPACIÓN POR SINCRONIZACIÓN

Consiste en adelantar el comienzo de la música de la zona real en la que se produce la *diégesis*, en un número reducido de fotogramas, dando la sensación de sincronización instantánea entre dos escenas contiguas. Es uno de los modelos mas utilizado dentro del ámbito de las anticipaciones. Su uso responde a la necesidad de balancear la diferencia existente entre la velocidad de transmisión del sonido y de la luz, cuestión que surgió a la hora de proyectar en salas grandes y donde se observaba que si la música coincidía con el fotograma entrante de escena la percepción resultante en puntos distantes de la sala era de desfase sonoro. En el apartado correspondiente a la sincronización, del libro de José Nieto *Música para la imagen*, el autor describe puntualmente este fenómeno:

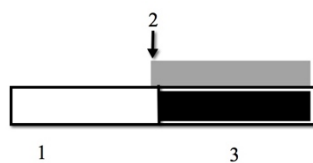
"No hay que olvidar tampoco que el sonido se desplaza tan sólo a 340 metros por segundo, es decir, con bastante lentitud con respecto a la luz. Ello supone que, en una sala de unos 30 metros de largo, un espectador de la última fila percibirá el sonido una décima de segundo más tarde que la imagen a la que corresponde. Por eso, la anticipación del sonido con respecto a la imagen es más difícil de percibir como no sincrónico que su retraso, excepto si afecta a los diálogos".⁴⁸⁵

Si observamos que el oído capta frecuencias sonoras comprendidas entre los 20 Hz a 20.000 Hz y realiza simultáneamente una síntesis para ubicar la zona y la cualidad de la fuente sonora, el ojo trabaja con una inmensa cantidad de datos relativos a la captación de la imagen (color, movimiento, profundidad de campo...) realizando de manera instantánea el proceso de asimilación que procesa el cerebro, funcionando por ello más rápido que el órgano auditivo.

Así pues, nos encontramos con una inmensa cantidad de ejemplos de películas en los que se produce este tipo de montaje debido, como podemos observar, a motivos de naturaleza física que obligan a compensar la diferencia de la velocidad de captación de eventos por parte del aparato auditivo en concordancia con el de la visión. En el montaje cinematográfico se traduce en la necesidad de adelantar el sonido para sincronizarlo con la imagen. Esta anticipación es brevísima y se realiza adelantando la música en tan solo unos pocos fotogramas.

⁴⁸⁵ NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003. P. 131

Esquema:



1. Escena anterior
2. Punto de comienzo de música
3. Escena siguiente y *zona diegética*

Como ejemplos de referencia se analizan pasajes de *Ensemble, c'est tout*, *G.I. Jane*, *Il était Une Fois Jean Sébastien Bach*, y *La vita é bella*. En todos ellos la música se percibe como si estuviera sincronizada al primer fotograma de la segunda escena.

1) Ensemble, c'est tout. (Juntos nada más)
Claude Berri. Francia. 2007.

Esta película, se desarrolla bajo la idea de la importancia de las relaciones humanas. Camille, el personaje principal, es una amante del dibujo, que practica en sus ratos libres, fuera del trabajo cotidiano como limpiadora de oficinas. Aprenderá a convivir con otros personajes que le ayudarán a desarrollar su experiencia vital.

Comienzo de la música: 2 fotogramas antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1. ESCENA PRIMERA. Reunión familiar en la que se bendice la comida con la frase, *"Y dales pan a aquellos que no lo tienen. Amén"*.



2. COMIENZO DE MÚSICA. (Dentro del mismo plano, entra el *"Allegro del Concierto para violín en sol menor"*⁴⁸⁶ de Antonio Vivaldi. Rv 323).⁴⁸⁷



3. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Plano de Camille en la cama, liándose un cigarrillo, esperando la llegada de Franck. (Plano que marca el punto de justificación diegética, donde se muestra el equipo de sonido que se encuentra en su mesilla, que reproduce la música de Vivaldi).

⁴⁸⁶ La música está interpretada por Marco Fornaciari al violín con la *Accademia I Filarmonici* bajo la dirección de Alberto Martini. (Créditos finales de la película)

⁴⁸⁷ Las obras de Antonio Vivaldi van indicadas con la referencia RV. Equivale al número de opus. Las siglas se deben a la catalogación *Ryom Verzeichnis* elaborada por el musicólogo danés Peter Ryom en 1973.

2) G. I. Jane (*La teniente O'Neil*)
Ridley Scott. USA. 1997.

La trama de esta película se basa en las dificultades que la teniente Jordan O'Neil deberá superar, para finalizar las severas pruebas que se realizan en una unidad de élite del ejército de los Estados Unidos.

Comienzo de la música: 4 fotogramas antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Plano general de un grupo de soldados realizando unas maniobras secretas. (*De fondo se oye un bloque con música original, de carácter expectante y misterioso*).



1b. Plano de un periodista, que fotografía las sesiones de entrenamiento de la unidad de élite. (*Se oye el sonido de la cámara de fotos*).



2. COMIENZO DE MÚSICA. Plano general de un grupo de soldados. (*Entra la música del minueto de "Eine Kleine Nachtmusik"* ⁴⁸⁸ *de Wolfgang Amadeus Mozart. KV 525*).⁴⁸⁹



3. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Plano general de una gran sala, en la que se celebra una recepción (*Continúa de fondo y de manera ambiental la música de Mozart, que está fuera de plano y justifica la diégesis de la música anticipada*).

⁴⁸⁸ La grabación musical está interpretada por La Capella Istropolitana bajo la dirección de Wolfgang Sobotka. (*Créditos finales de la película*)

⁴⁸⁹ Las siglas KV corresponden a la catalogación *Köchel Verzeichnis*, creada por el musicólogo Ludwig von Kögel en 1862.

3) Il était Une Fois Jean Sébastien Bach (*Érase una vez Juan Sebastián Bach*)
Jean-louis Guillermou. Francia. 2006.

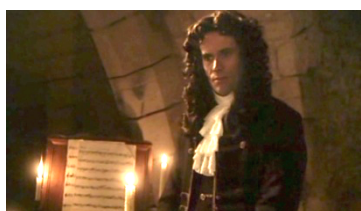
Esta película, de género histórico, es una biografía de la vida de Juan Sebastián Bach, en la que se narran las vicisitudes pasadas, en los lugares que residió.

Comienzo de la música: 5 fotogramas antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Darmstadt. Momento de la presentación de Juan Sebastian Bach como nuevo profesor. Los alumnos le ven llegar a dar la clase y lo reciben con alegría.



1b. Plano del compositor, en su primer contacto con los alumnos. (*Se oye la voz en off del narrador que comenta como fue la primera toma de contacto de Johann Sebastián Bach con sus pupilos*).



2. COMIENZO DE MÚSICA Y ANTICIPACIÓN. (*Al finalizar el narrador, empieza a oírse la "Fantasía y Fuga en sol menor",⁴⁹⁰ BWV 542*).



3. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Elipsis temporal. El maestro, interpreta al órgano el comienzo de la fuga. (*Momento de la justificación diegética, en el que aparece, dentro de plano, la referencia de la fuente sonora*).

⁴⁹⁰ La grabación musical corresponde a la versión de Helmut Walcha. (*Créditos finales de la película*)

4) *La vita é bella* (*La vida es bella*) (*Life is Beautiful*)

Roberto Benigni. Italia. 1997.

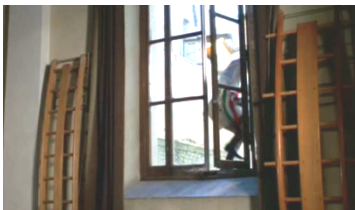
Historia de Guido, Dora y su hijo, en tiempos de la segunda guerra mundial, reflejando a lo largo del relato la necesidad del optimismo ante la tragedia de la vida,

Comienzo de la música: 7 fotogramas antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1. ESCENA PRIMERA. Aula en la escuela pública de Arezzo. Plano de Guido, que tras hacer burla de los ridículos fundamentos racistas del fascismo, tiene que huir por la ventana, no sin antes gritarle a Dora, la maestra, de quien está enamorado: ¡Adiós princesa, nos vemos en Venecia! refiriéndose al famoso segundo acto de la ópera "Los Cuentos de Hoffman", a cuya representación piensan asistir.



2. COMIENZO DE MÚSICA. Plano de Guido que salta por la ventana. (*Entra la música del principio del segundo acto, "Barcarola", de la ópera Los cuentos de Hoffman*⁴⁹¹ de Jacques Offenbach. Se establece un cierto paralelismo con el argumento del filme, pues Offenbach (1819-1880) fué un compositor francés, de origen alemán y de ascendencia judía, situación afín a la temática del Holocausto, argumento de la película).



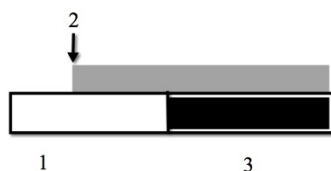
3. ESCENA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Representación de la ópera, en la que se encuentran como público, Guido y Dora. (*Esta escena constituye la zona diegética que viene anticipada desde la escena anterior, con la correspondiente continuidad musical*).

⁴⁹¹ Obra póstuma del compositor Jacques Offenbach que consta de cinco actos y que fué estrenada en París el año 1881. Interpretada por la CSR Symphony Orchestra de Bratislava dirigida por Keith Clark. (*Créditos finales de la película*)

5. 3. 2 ANTICIPACIÓN BREVE

Consiste en adelantar desde la escena anterior, en varios segundos, el comienzo de la música de la escena donde se produce la *diégesis*. A diferencia de la *anticipación por sincronización*, que se utiliza para equilibrar la sincronización música-imagen, la anticipación breve tiene una característica más narrativa y estructural. Su finalidad es la de unir escenas por medio de la música, a manera de encabalgamiento. Si aquélla se realiza en el margen de unos pocos fotogramas dentro de un segundo, ésta se expande en varios segundos a lo largo de la escena donde comienza. Es un nexo de unión en el que la música se percibe con tiempo suficiente para observar su adelantamiento a todo lo que va a acontecer. Constituye una preparación del devenir narrativo propiciando el enlace de escenas por medio del pasaje musical.

Esquema:



1. Escena anterior
2. Punto de comienzo musical (varios segundos)
3. Escena posterior y zona *diegética*

Los ejemplos que se analizan corresponden a las películas *Lemming*, *127 Hours* y *A Beautiful Mind*. En todos ellos encontramos la misma forma de realización: se parte del final de una escena y suena la música unos segundos antes de caer en la escena siguiente. Como es muy usual, también se producen en los tres casos la *justificación diegética* mediante la presentación visual de la fuente sonora. Esto último es muy característico de las anticipaciones, ya que produce en el espectador un “efecto sorpresa” al escuchar una música sin saber su procedencia y luego definir de donde proviene la misma. Parece como si la narración nos dijera: *¿escucháis la música? ¿sabéis de dónde proviene?*, para luego descifrar el enigma y mostrar su origen. Si bien la anticipación se produce en un pequeño espacio de tiempo, la caída y permanencia en la *escena diegética* es variable y suele durar un tiempo mucho mayor. Esto se debe a que la escena principal, no es *dónde se anticipa* sino *la que se anticipa* y que conlleva todo el desarrollo narrativo de la música. Asimismo sirve para compensar el equilibrio de la estructura. En resumen, es una *breve anacrusa sonora* que precede a la *diégesis*.

1) *Lemming*

Dominik Moll. Francia. 2005.

La película narra la trágica relación entre dos matrimonios, uno formado por un joven ingeniero y su mujer, y otro, de mayor edad, formado por el jefe de éste y su pareja.

Comienzo de la música: 6 segundos antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Primer plano lateral de Alain, pasando por un duro momento psicológico después de haber sufrido un accidente. Sólo se oye nítidamente el sonido de la habitación del hospital.



1b. COMIENZO DE MÚSICA. La cámara se corrige hacia un primer plano frontal, como queriendo interiorizar en su pensamiento. (*Se oye de forma lejana "El Danubio Azul,"⁴⁹² de Johann Strauss II, que paulatinamente sube de volumen, para anticipar la escena siguiente*).



2a. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA. Plano general de la carretera. (*Continuidad de la música que suena ya en primer plano y de manera aislada, como si la fuente sonora se encontrara dentro del espectador*).



2b. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano de Alain y su esposa en el coche. (*Comienzo de una nueva frase musical con el cambio de plano. La música proviene del reproductor de sonido del automóvil y justifica así su procedencia diegética*).

⁴⁹² Interpretada por la Chicago Symphony Orchestra, dirigida por Fritz Reiner. (*Créditos finales de la película*)

2) 127 Hours (127 horas)
Danny Boyle. Inglaterra. 2010.

Historia del accidente del montañero Aron Ralston durante una escalada, en el que estuvo varios días inmovilizado y donde tuvo que tomar una firme decisión para poder sobrevivir.

Comienzo de la música: 8 segundos antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Primerísimo plano de Aron, enfocando la cámara de vídeo en su propia dirección, para grabarse a sí mismo.



1b. COMIENZO DE MÚSICA. Mientras se está grabando, hace comentarios de recuerdos que le vienen a la mente. A su madre le comenta algo sobre un regalo poco acertado, para acabar diciendo: No te culpo mamá, fue un perfecto regalo de Navidad. *(Entra progresivamente una interpretación casera del "Nocturno N° 2",⁴⁹³ en Mi bemol de Frédéric Chopin).*



2a. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA. Flash-back de unas tomas que realizó a su familia meses antes, para probar la cámara. Aparece el rostro de su madre en el televisor de su casa que hacía las veces de monitor. *(Mientras recuerda, en su mente, continúa la música, torpemente interpretada y los comentarios de sus padres).*



2b. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Recuerda a su hermana pequeña al piano, tocando el nocturno durante la grabación. *(Este es el foco sonoro que representa la justificación diegética).*

⁴⁹³ Interpretación real de la niña.

3) *A Beautiful Mind.*(Una mente maravillosa).

Ron Howard. USA. 2001.

Historia basada en la vida del brillante matemático John Forbes Nash, sus logros científicos y su posterior drama para lograr superar una larga enfermedad.

Comienzo de la música: 13 segundos antes de la escena siguiente.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Campus de la Carnegie Mellon University, Un estudiante comenta, a otros compañeros, a su paso y en voz alta, para que él le oiga: Les presento a John Nash... El otro ganador de la distinguida beca Carnegie...



1b. COMIENZO DE MÚSICA. Plano general, en el que John Nash se vuelve, acusando haber oído los comentarios de su compañero. (*Entra la música de Hildegard Von Bingen "Columba aspexit"*⁴⁹⁴).



1c. CONTINUACIÓN MUSICAL. Plano de John, que se dirige al apartamento que le ha sido asignado. (*Continuidad de la música en primer término, simultáneamente con el sonido de ambiente*).



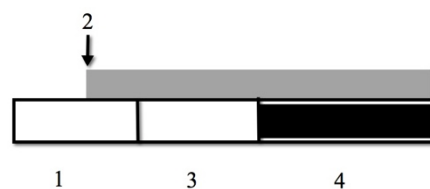
2. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Plano general del estudio de John, colocando su mesa de trabajo a su gusto. (*En primer término suena un tocadiscos, que es donde se ubica la fuente de donde proviene la música*).

⁴⁹⁴ Interpretada por *Gothic Voices* y dirigida por Emma Kirsby. (*Créditos finales de la película*)

5. 3. 3 ANTICIPACIÓN INTERMEDIA

Consiste en adelantar, con dos escenas de antelación, el comienzo de la música de la zona real en la que se produce la *diégesis*. Este modelo de anticipación es eminentemente narrativo. La música funciona en paralelo al desarrollo de la acción produciendo, por lo general, una función ambientadora que se define finalmente cuando se llega a la escena final donde se encuentra el foco de donde parte el sonido musical. Si la *anticipación brevísima*, se producía en pocos fotogramas, y la *anticipación breve* lo hacía en unos pocos segundos, en este modelo el comienzo del bloque musical se realiza en un ámbito de duración mucho más amplio debido a la duración de las dos escenas que preceden a la escena de llegada.

Esquema:



1. Escena primera.
2. Punto de comienzo de música
3. Escena segunda
4. Escena tercera y *zona diegética*

Los ejemplos analizados a continuación pertenecen a las películas *Angela's Ashes* y *L'Accompagnatrice*. En ellos observamos un paralelismo de realización: se anticipa la música dos escenas antes de que entre en la *escena diegética* de llegada. A diferencia de la anticipación breve, que dura unos segundos, ésta, al ampliarse en más de una escena suele tener más duración. A veces la anticipación ocupa más tiempo que lo anticipado. Asimismo, en los dos ejemplos, se define el origen de la fuente sonora por medio de su *justificación diegética*.

1) *Angela's Ashes* (Las cenizas de Ángela)
Alan Parker. USA. 1999.

Narra la historia de Ángela y Malachy McCourt, y las penurias que deberán atravesar en el retorno a su Irlanda natal.

Comienzo de la música: 16 segundos antes de la llegada a la zona diegética.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Plano general, donde la abuela está preparando a su nieto, para asistir a misa con la familia. Mientras lo peina, no deja de reprocharle su pasado paterno.



1b. COMIENZO DE MÚSICA. Termina de arreglarlo, pero continua con la reprimenda, hasta que lo baja al suelo para que vaya a la iglesia. (Entra la música del "*Miserere Mei, Deus*"⁴⁹⁵ de Gregorio Allegri).



2. ESCENA SEGUNDA. Exterior, día. Plano general de la familia que acude a la iglesia. (Primer nivel sonoro de la música, en combinación con el sonido de ambiente. Suena con la reverberación, propia de un gran templo).



3. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Plano del interior de una iglesia en el que se está oficiando la misa. (El sonido procedente de este lugar, refleja su justificación diegética).

⁴⁹⁵ Interpretada por *The Choir of Trinity College Cambridge*, dirigido por Richard Marlow. (Créditos finales de la película)

2) *L'Accompagnatrice* (La acompañante)

Claude Miller. Francia. 1992.

La historia de la pianista acompañante Sophie Vasseur, cuya devoción por la gran diva Irene Brice, en el París de la ocupación nazi, la lleva a actuar como sirvienta suya.

Comienzo de la música: 14 segundos antes de la llegada a la zona diegética.

Fases de la anticipación:



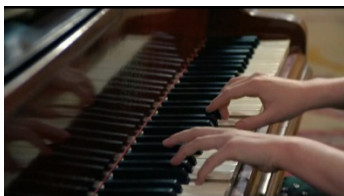
1a. ESCENA PRIMERA. Sophie decide entregar en mano, la carta que Irene le ha pedido acercar.



1b. COMIENZO DE MÚSICA. Plano corto de Sophie, que al girarse muestra un gesto de satisfacción. (*Entra la música "Quoniam tu solus sanctus" de la Missa Solemnis*⁴⁹⁶ K. 139, de Wolfgang Amadeus Mozart).



2. ESCENA SEGUNDA. Sophie baja las escaleras y muy satisfecha sale a la calle. (*El carácter de la introducción orquestal produce una gran sensación de alegría que envuelve todo ambiente*).



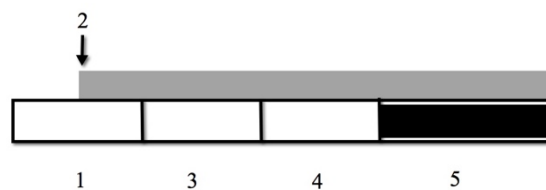
3. ESCENA DE ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Plano detalle de las manos de Sophie tocando el piano. (*La versión orquestal cambia por la pianística. Tras varios compases introductorios, entra la voz de la famosa soprano. A continuación, se suceden planos de ambas mujeres ensayando la pieza en un gran salón. La música continúa hasta que la cantante decide tomar un descanso*).

⁴⁹⁶ La parte vocal está interpretada por Laurence Monteyrol y la de piano por Angeline Pondepeyre. (*Créditos finales de la película*)

5. 3. 4 ANTICIPACIÓN AMPLIA

Consiste en adelantar, en un número mínimo de tres escenas, el comienzo de la música de la zona real en la que se produce la *diégesis*. Es el modelo de anticipación más extenso y complejo, en cuanto que se desarrolla a lo largo de un gran espacio de tiempo. Se mueve a través de escenas diferentes y contrastantes entre sí. La música sirve de soporte a toda la narración visual y aunque cumple una función ambientadora a manera de fondo sonoro a lo largo de gran parte de su desarrollo, queda posteriormente delimitada cuando llega a la *zona diegética* correspondiente. Con este procedimiento se produce un gran discurso en paralelo, entre la parte musical y la visual, que confluye en un punto común. Es el instante de "sorpresa y justificación de todo el proceso", cuando se ve finalmente el foco sonoro musical que ha estado esperando durante un largo tiempo para ser mostrado.

Esquema:



1. Escena primera.
2. Punto de comienzo de música
3. Escena segunda
4. Escena tercera
5. Escena cuarta y *zona diegética*

Este recurso, es el más interesante y exclusivo de todos los relativos a la anticipación. Como referencia, se analiza, en primer lugar, un pasaje de la película *The Talented Mr. Ripley*. En éste ejemplo, se observa como la música comienza a oírse tres escenas antes de que aparezca la *diégesis*. Lo llamativo de su utilización es que cuando se oye, da la sensación de fondo ambientador extradiegético, ya que durante mucho tiempo no se especifica su origen. La música cubre diversos espacios físicos diferentes. Finalmente aparece la realidad de su fuente sonora con la visión del personaje principal tocando el piano. El segundo ejemplo corresponde a la película *Le Messie*, que es una película realizada a manera de gran videoclip sobre el oratorio *El Mesías* de G. F. Handel. El pasaje analizado aparece al principio del film. La fuente sonora se ve "sorpresivamente" a mitad de la secuencia, después de haber sido anticipada por un gran número de escenas.

1) *The Talented Mr. Ripley* (El talento de Mr. Ripley)
Anthony Minghella. USA. 1999.

El rico propietario de la finca en la que discurre una fiesta, conoce a Tom Ripley, un joven empleadillo, que durante la conversación, le hace creer que es amigo de su hijo Dickie, por lo que el padre le ofrece 1000 dólares por traerlo desde Italia de vuelta a casa.

Comienzo de la música: 16 segundos antes de la llegada a la zona diegética.

Fases de la anticipación:



1a. ESCENA PRIMERA. Peter comenta a Ripley, delante de Marge, que Meredith es la americana que salía con Dickie.



1b. COMIENZO DE MÚSICA. "¡Oh! Dios mío", exclama Ripley abochornado por su indiscreción. *(Entra el primer movimiento del "Concierto Italiano"⁴⁹⁷ BWV 971, de Johann Sebastian Bach. La utilización de esta música, ya oída al comienzo de la película, aporta una connotación simbólica especial, ya que gran parte de la historia se desarrolla en Italia).*



2a. ESCENA SEGUNDA. Elipsis espacio-temporal. Secuencia de Ripley, viendo el piso con la casera, que le convence para que lo alquile. *(La continuidad musical resulta absolutamente adecuada).*



2b. CONTINUACIÓN. Ripley queda muy satisfecho con el piso y decide finalmente alquilarlo. *(Sigue oyéndose de fondo la pieza musical, entremezclada con los diálogos).*

⁴⁹⁷ Interpretado al piano por Sally Keath. *(Créditos finales de la película)*



3a. ESCENA TERCERA. Elipsis temporal. Plano del fuego de la chimenea del salón de la casa de Ripley. *(La música de Bach, se funde con un arreglo coral de "Noche de Paz", que representa la época del año en la que se encuentra el momento de la narración).*



3b. CONTINUACIÓN. Después de un barrido de cámara a través del salón de la casa, aparece un plano de Ripley abriendo los regalos de Navidad. *(La música navideña continúa fundida con la pieza barroca).*



3c. CONTINUACIÓN. Ripley coloca los regalos de navidad y después se sienta a tomar una copa de champagne. *(Siguen oyéndose las dos músicas superpuestas).*



4a. ESCENA FINAL Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Elipsis temporal. Primer plano del un piano y seguidamente un plano detalle de las manos de Ripley tocando. *(Vuelve a oírse de nuevo sólo la música de Bach, esta vez mostrada visualmente a través de la interpretación al piano).*



4b. CONTINUACIÓN. Primer plano de Ripley, absorto en la lectura de la música. *(La justificación queda definida más ampliamente, al mostrar también al intérprete, que no es otro que el propio Ripley)*



4c. FINALIZACIÓN MUSICAL. Contraplano de Ripley ante la partitura. Lllaman a la puerta . *(En ese instante deja de tocar y finaliza con ello la música de toda la secuencia).*

2) *Le Messie* (El Mesías)
William Klein. Francia. 1999.

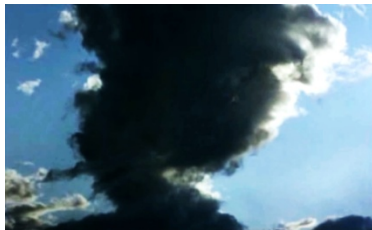
Realización de un documental, tratado experimentalmente, sobre la interpretación del oratorio El Mesías de Handel, y rodado en diversos lugares del mundo.

Comienzo de la música: 1 minuto y 24 segundos antes de la llegada a la *zona diegética*.

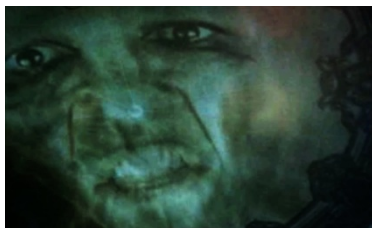
Fases de la anticipación:



TÍTULO INFORMATIVO. Título sobre fondo negro: NATIVIDAD.



1. ESCENA PRIMERA y COMIENZO DE MÚSICA. Plano panorámico que muestra, con movimiento acelerado, el desarrollo de nubes. (*Imágenes que corresponden a la introducción, con el "tempo" grave de una Sinfonía, del oratorio "El Mesías"* ⁴⁹⁸, HWV 56, de Georg Friedrich Handel).



2. SEGUNDA ESCENA. Primerísimo plano de un rostro en collage con un fondo de fuego. (*La música, de carácter majestuoso, ilustra en primer nivel sonoro, la sucesión de estas primeras escenas*).



3. TERCERA ESCENA. Panorámica de campos devastados por la guerra. (*La tranquilidad de la música ayuda a dar un halo de esperanza a las escenas de desolación*).

⁴⁹⁸ Interpretado por la Orquesta y Coro *Les Musiciens du Louvre/Grenoble*, dirigidos por Marc Minkowski. (*Créditos iniciales y finales de la película*).



4. CUARTA ESCENA. Cámara en movimiento lateral mostrando unos edificios de la ciudad de Las Vegas. *(Lo mundano, es presentado como contraste a la sublimidad de la temática musical)*



5. QUINTA ESCENA. Continuidad del movimiento de cámara mostrando planos de aviones en tierra. *(La música, aislada, envuelve todo el entramado sonoro).*



6. SEXTA ESCENA. Barrido lateral descendente de cámara sobre la alegoría de la navidad. *(La plasticidad y la temática de las imágenes es potenciada por la solemnidad de la música).*



7. SÉPTIMA ESCENA. La cámara capta desde el interior de un automóvil el recorrido por una calle del Taj Mahal Casino Resort de Las Vegas. *(Esta escena corresponde al final de la primera parte de la música, que concluye semicadencialmente, y deja en expectativa el ataque inmediato de la fuga que viene a continuación).*



8a. GRAN ESCENA FINAL Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Planos de conjunto de los músicos. La duración de esta parte, equilibra la estructura narrativa de la otra mitad de la secuencia. *(En ese momento comienza la fuga, que se desarrolla en un "tempo" más ligero y corresponde a la segunda parte de la pieza musical).*

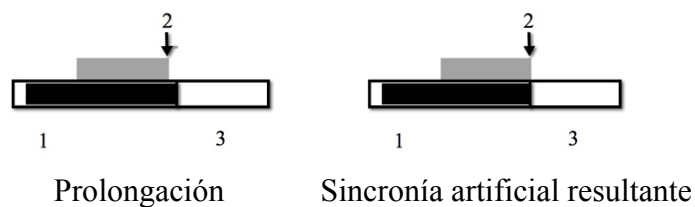


8b. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de conjunto de los miembros de la orquesta. *(El primer número de la obra, termina con su propia cadencia final).*

5. 4 PROLONGACIÓN

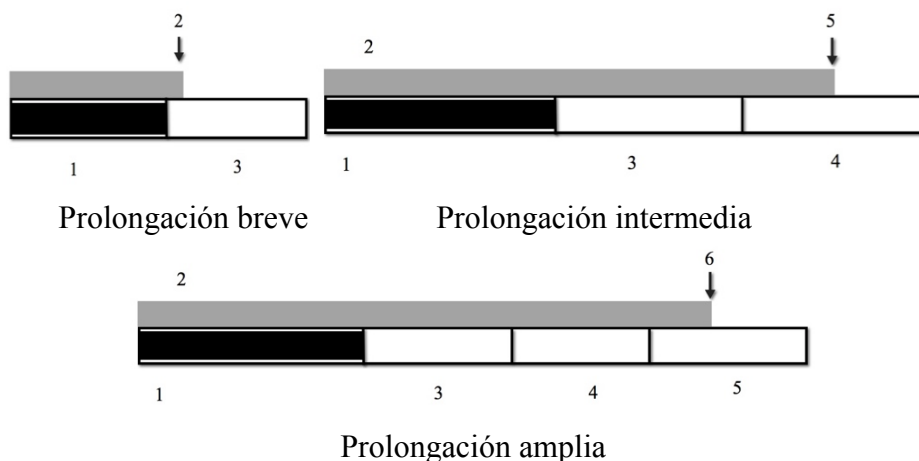
Con la utilización de este recurso, se amplia la duración de la música de la *zona diegética* para continuar oyéndose en escenas sucesivas posteriores. Es el proceso contrario a la anticipación. La *justificación diegética* se produce al principio cuando se muestra el origen de la fuente sonora. Al igual que en la anticipación, existen dos maneras principales de utilizar este recurso:

1) Prolongación por sincronización. La música se prolonga para ajustar la diferencia entre la generación sonora y su captación visual. Con ello se consigue adaptar artificialmente la música con la entrada de la imagen correspondiente. Si en la anticipación por sincronización suena la música tal cual, en la prolongación por sincronización lo que suena es un residuo de ella (reverberación de la misma).



1. En negro, *escena diegética*
2. En gris, finalización musical
3. En blanco, escena siguiente

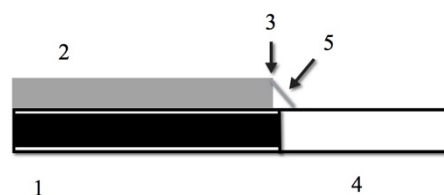
2) Prolongación narrativa. El montaje musical basado en este proceso conlleva un concepto eminentemente discursivo. Se utiliza para unificar el relato a través de diversas escenas o secuencias. Dependiendo de la amplitud, la prolongación puede ser breve (si se refiere a una escena), intermedia (abarca dos escenas) o amplia (se desarrolla a lo largo de tres o más escenas).



5. 4. 1 PROLONGACIÓN POR SINCRONIZACIÓN

Con este proceso, el bloque musical se dilata para caer con un número pequeño de fotogramas en la escena siguiente. Es el caso contrario al de la anticipación muy breve, pero en este caso se parte de la *zona diegética* para disolverse rápidamente después de ésta. En muchos casos se produce también un adelantamiento de fotogramas en el punto final de la música y dentro de la *zona diegética*, sobretodo en acordes acentuados y breves para sincronizarlos con la entrada de la escena posterior. Después se disuelve rápidamente, en algunos casos aprovechando la reverberación musical, para entrar en la nueva zona narrativa. En otras ocasiones se aprovecha el fundido entre escenas para disolver paralelamente la música.

Esquema:



1. Zona diegética
2. Música
3. Finalización musical
4. Escena siguiente
5. Zona de prolongación por reverberación musical

Como ejemplos de referencia se analizan fragmentos de las películas *Okuribito* y *The Curious Case of Benjamin Button*, En ambos pasajes la música real termina unos fotogramas antes de la finalización de la *escena diegética*, para desvanecerse con su reverberación en la siguiente escena. De esta manera se produce un efecto de sincronización artificial por la terminación brevísimamente anticipada de la música para hacer coincidir la con el comienzo de la escena siguiente. Al mismo tiempo, sirve de elemento de fusión de ambas escenas, al prolongarse entre ellas.

1) Okuribito (Despedidas)
Yojiro Takita. Japón. 2008.

Daigo Kobayashi, es violoncelista en una orquesta que se disuelve, por lo que debe encontrar un nuevo trabajo. De vuelta a su ciudad natal, es contratado en una empresa de pompas fúnebres, donde halla la razón para alcanzar su alegría vital.

Finalización de la música: 2 fotogramas después de haber entrado en la escena siguiente.

Fases de la prolongación:



1a y 2a. ZONA DIEGÉTICA Y PASAJE MUSICAL. Plano general del escenario de un magnífico auditorio, con una gran orquesta sinfónica, coro y solistas. *(Interpretan el cuarto movimiento de la Novena Sinfonía⁴⁹⁹ de Ludwig Van Beethoven).*



1b. CONTINUACIÓN. Plano medio de Daigo tocando el violoncello. *(Está integrado dentro de la interpretación musical que da continuidad al pasaje narrativo).*



3. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de la sala, que muestra una escasa asistencia al concierto. *(La música se corta, al cortarse el plano, poco antes de la finalización de la sinfonía).*



4 y 5. ESCENA SIGUIENTE Y FUNDIDO. Plano general del camerino de los músicos. *(En este plano, la música ha ya desaparecido por completo).*

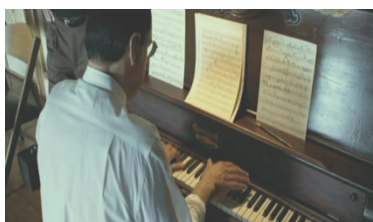
⁴⁹⁹ Intérpretes no especificados en los créditos finales de la película. Tampoco aparece como número musical en la BSO, en la que sólo se incluyen los bloques de la música original de Joe Hisaishi.

2) *The Curious Case of Benjamin Button* (El curioso caso de Benjamin Button)
David Fincher. USA. 2008.

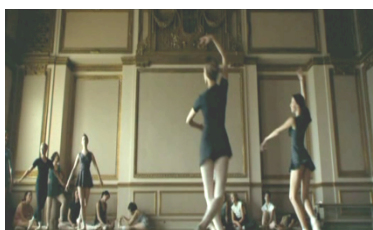
Benjamin Button, es una persona que debido a una enfermedad, tiene el proceso inverso de envejecimiento natural, naciendo como un anciano y muriendo como un recién nacido. Cuando alcanza la plenitud de su juventud, conoce a Daisy, una bailarina con la que mantiene una importante relación sentimental.

Finalización de la música: 8 fotogramas después de haber entrado en la escena siguiente.

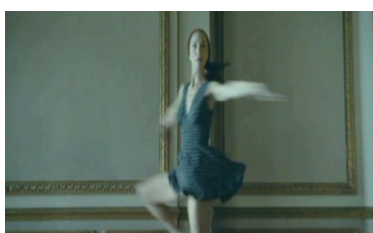
Fases de la prolongación:



1a y 2a. ZONA DIEGÉTICA Y PASAJE MUSICAL. Contraplano lateral de un maestro repetidor. (*Interpreta el Momento musical en Fa menor⁵⁰⁰ para piano, de Franz Schubert*).



1a y 2a. Plano general de la sala de ensayos del New York City Ballet, durante una adición.



3. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Daisy, durante la audición, que funde lentamente con la secuencia siguiente.



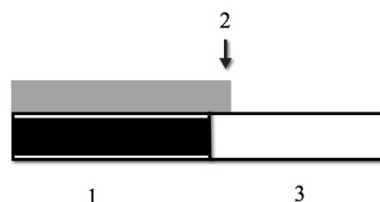
3. ESCENA SIGUIENTE Y FUNDIDO. Efecto de celeridad. (*La música se disuelve con el fundido de la imagen para cerrar, al comienzo de la nueva secuencia*).

⁵⁰⁰ No se especifica el intérprete. Sólo aparece la información de “Grabación cedida por *San Juan Music Group & Cleopatra Records*” en los créditos finales de la película. Tampoco aparece información en la BSO de Alexandre Desplat.

5. 4. 2 PROLONGACIÓN BREVE

Este proceso es el inverso al que teníamos con respecto al de la anticipación. Ahora se parte de la música que se encuentra dentro de la escena de la *zona diegética* para entrar durante unos segundos en la escena siguiente. Es un encabalgamiento narrativo que se realiza por medio de la música que actúa como medio unificador de escenas. En muchos casos va acompañada de la disminución de volumen sonoro, a manera de *disolución* para dar paso a la nueva escena. En otros casos se utiliza la finalización natural de la partitura del bloque musical para cerrarlo dentro del nuevo pasaje narrativo.

Esquema:



1. Zona diegética
2. Finalización de música
3. Siguiende escena

Como ejemplos de referencia se analizan dos pasajes de *The Hudsucker Proxy*, *Hable con ella* y *Bicenntenial Man*. En todos ellos se observa como se realiza este tipo de prolongación. Partiendo de la *escena diegética* la música continúa sonando, a manera de encabalgamiento unificador, dentro de la escena siguiente. A diferencia de la prolongación por sincronización que se resuelve en pocos fotogramas, aquí encontramos una duración más larga especificada en segundos.

En ambos pasajes de las dos primeras películas referidas, la música va produciendo un efecto de disolución mientras cierra sobre la nueva escena. Ésta es la forma más característica de utilización final. Sin embargo en la última (*Bicenntenial Man*), es la reverberación de la música lo que se prolonga.

1) *The Hudsucker Proxy* (El gran salto)

Joel Coen. USA. 1994.

Norville Barnes es nombrado para ponerse al frente del consejo de dirección de una gran empresa. Pronto verá como su gestión queda en entredicho cuando entra en escena la reportera Amy Archer.

Finalización de la música: 6 segundos después de haber entrado en la escena siguiente.

Fases de la prolongación:



1a. ZONA DIEGÉTICA Y PASAJE MUSICAL
(*Aparece en sueños una bailarina, danzando la "Habanera",⁵⁰¹ de la ópera Carmen, de George Bizet*).



1b. Pronto se integra en el baile el propio Norville.



2. ESCENA SIGUIENTE. Funde con plano de Norville, dormido. (*La música comienza a desvanecerse*).



3. FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Primar plano de un conserje que le hace despertar. (*Finaliza la música*).

⁵⁰¹ Interpretada por Grace Bumbry. Orquesta de la Ópera Nacional de París, dirigida por Frühbeck de Burgos. (Créditos finales de la película)

2) *Hable con ella*

Pedro Almodóvar. España. 2002.

Cuatro personajes unidos por la soledad. La historia de dos hombres atraídos por su amistad y la de dos mujeres incomunicadas, en coma, en las camas de un hospital.

Finalización de la música: 16 segundos después de haber entrado en la escena siguiente.

Fases de la prolongación:



1a. PASAJE MUSICAL Y ZONA DIEGÉTICA. Nada más terminar los créditos iniciales de la película, se sube el telón y comienza el espectáculo "Café Müller" de Pina Bausch. (*Entra el aria "O let me weep, forever weep",⁵⁰² de la ópera The Fairy Queen, de Henry Purcell*).



1b. Primer plano de Benigno y Marco, asistiendo a la representación. (*El texto de la música, narra la tristeza por la pérdida de un ser querido. El espectáculo refleja este dramatismo y hace llorar a los asistentes*).



1c. Las imágenes muestran a dos bailarinas moviéndose como en éxtasis a lo largo de todo pasaje. (*La música cubre todo el entorno sonoro, oyéndose en primer nivel*).



2a. ESCENA SIGUIENTE. Plano de Benigno, en la habitación de la clínica, comentando emocionado el espectáculo a la paciente, en coma, mientras le hace las manos. (*El sonido de la música comienza a desvanecerse lentamente mientras habla*).



2b. FINALIZACIÓN MUSICAL Plano corto de las manos de Benigno, con el tubo de la crema de manos. (*La música termina prolongada sobre esta nueva escena*).

⁵⁰² Arreglo de B. Britten e I. Holst. Interpretada por Jennifer Vyvyan y la *English Chamber Orchestra*. (*Créditos finales de la película*)

3) *Bicentennial Man* (El hombre bicentenario)
Chris Columbus. USA. 1999.

A comienzos del siglo XXI, Richard Martin compra un robot para la familia. Al verlo, el hijo pequeño le pone el nombre de Andrew. Pronto comenzará el robot a experimentar emociones que le irán acercando paulatinamente a lo sentimientos de un ser humano.

Finalización de la música: 3 segundos después de haber entrado en la escena siguiente.

Fases de la prolongación:



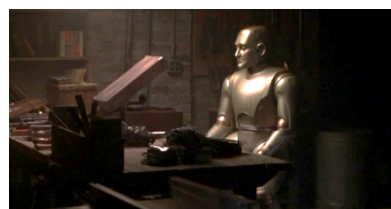
1a. PASAJE MUSICAL Y ZONA DIEGÉTICA. Plano general nocturno, de la casa de los Martin. *(Suena, lejana una música: "La Canción de la Luna"⁵⁰³, del primer acto de la ópera Rusalka, de Antonín Dvorak).*



1b. Richard se encuentra leyendo en la cama cuando percibe la música. *(Se hace evidente que viene de algún lugar de la casa).*



1c. Plano de Richard bajando las escaleras del sótano, punto de donde procede el sonido. *(El foco sonoro se encuentra cada vez más cercano).*



1d. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano del Robot, absolutamente embelesado con la hermosa melodía que surge de un tocadiscos. *(La música está ahora en primer nivel sonoro).*

⁵⁰³ Interpretada por Lucia Popp. En los créditos finales de la película sólo se indica la cantante y el sello discográfico. De ello se deduce que la grabación corresponde a la versión dirigida por Kurt Eichorn con la Munich Radio Orchestra.



1e. Se muestra un plano detalle del tocadiscos. *(Se reafirma visualmente de esta manera la procedencia de la fuente sonora).*



1f. Un primer plano del Robot, pone en evidencia que él comprende íntimamente, la música que está escuchando. *(Existe cierta correspondencia entre el "aria nocturna" de la ópera y la hora real del momento narrativo. Aquí la música alcanza su punto culminante.).*



1g. Richard, incrédulo, queda sorprendido ante lo que está viendo. *(El el aria de la ópera envuelve todo el espacio sonoro).*



1h. Se retoma el primer plano del Robot, que revela lo afectado que se encuentra por la música. *(A partir de este instante, la pieza musical se torna más suave).*



1i. Comprendiendo la situación, Richard sonríe tranquilo y se dirige de nuevo a su dormitorio. *(El nivel sonoro comienza a disminuir por el alejamiento de la reverberación que se añade al final de la pieza).*

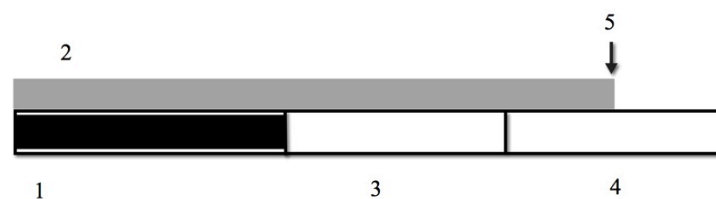


2. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de la empresa que fabrica los robots. *(La reverberación difumina la terminación de la música, que se funde con el sonido ambiente).*

5. 4. 3 PROLONGACIÓN INTERMEDIA

Igual que ocurría en el caso de la anticipación, en este tipo de prolongación la música se escucha a lo largo de tres escenas. Comienza en la *zona diegética*, pasa por la segunda escena y finaliza una vez se ha entrado en la tercera escena, que es el punto de llegada. Es un proceso eminentemente narrativo en el que la música definida en un primer momento por su *comienzo diegético*, se expande a manera de fondo ambientador a lo largo de las escenas siguientes.

Esquema:



1. Zona diegética
2. Música
3. Segunda escena
4. Tercera Escena
5. Finalización musical

Como ejemplos de este proceso se analizan fragmentos de las películas *Coco Chanel & Igor Stravinski* y *West Side Waltz*. En ellos, se observa el esquema de prolongación intermedia tal y como se acaba de explicar: la *diégesis musical* queda justificada al principio del pasaje para continuar sonando a lo largo de las dos escenas siguientes. En la última, es donde termina la música, haciéndolo por fundido o mediante finalización natural de la obra.

En este modelo de referencia, se amplía pues la duración del sonido musical que se desarrolla a lo largo de la prolongación con una cantidad de segundos más apreciable. Su función es más narrativa y sirve generalmente de soporte ambientador a las escenas que se encuentran fuera de la *zona diegética*.

De la misma forma que sucedía en la anticipación intermedia, en ésta prolongación, se enriquece enormemente el sentido del montaje narrativo mediante el intercambio que se produce en el *espacio transdiegético*. El juego y equilibrio entre lo *diegético* y lo *extradiegético*.

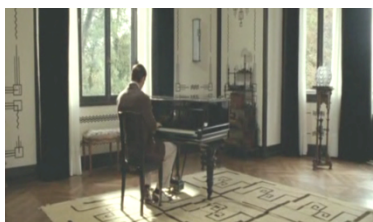
1) *Coco Chanel & Igor Stravinski*

Jan Kounen. Francia. 2009.

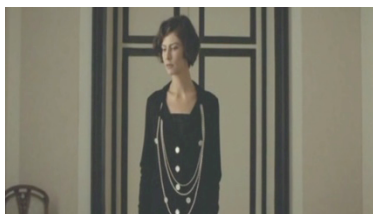
Narra la relación profunda y tormentosa de la diseñadora con el compositor en la época de comienzos de siglo en Francia.

Finalización de la música: 35 segundos después de haber salido de la primera escena.

Fases de la prolongación:



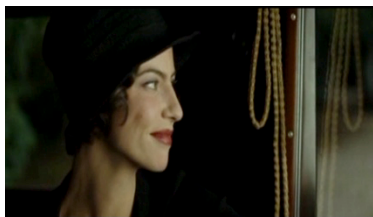
1a. PASAJE MUSICAL Y COMIENZO DE ZONA DIEGÉTICA. Plano de Igor Stravinski, de espaldas, tocando el piano. *(Interpreta el primer movimiento de su obra "Les Cinq petites pièces faciles pour piano.")*.⁵⁰⁴



1b. CONTINUACIÓN. Coco Chanel le observa, deleitándose con el sonido de la música, poco antes de salir de la casa. *(El nivel de la pieza envuelve todo el ambiente)*.



2a. SEGUNDA ESCENA. Punto de vista de Coco, que desde el asiento trasero de su coche, mira al pasar, a los niños que juegan en el jardín. *(La continuidad musical resulta muy adecuada para toda la secuencia)*.



2b. CONTINUACIÓN. Primer plano de Coco, sonriendo, mientras ve a los niños que la despiden cariñosamente. *(Sigue sonando la música en un segundo plano, compartiendo su nivel con el sonido ambiente)*.



3. TERCERA ESCENA Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Habitación de la casa, en la que se encuentran la mujer de Stravinski y una de sus hijas. Plano de las dos, colocando una manta, para proteger un marco de fotos. *La música finaliza dejando extinguir la resonancia, que se pierde con naturalidad bajo los diálogos*.

⁵⁰⁴ Interpretada por Christophe Bukudjian. (BSO)

2) *West Side Waltz* (Toquemos un vals)
Ernest Thompson. USA. 1995.

Margaret Mary y Cara Varnum son grandes amigas y les une el gran amor por la música. La primera toca el piano y la segunda el violín. A ambas les encanta interpretar vals. Margaret tiene problemas de discapacidad, por lo que contrata a Robin Watson, que cambiará el sentido de sus vidas.

Finalización de la música: 13 segundos después de haber entrado en la escena de llegada.

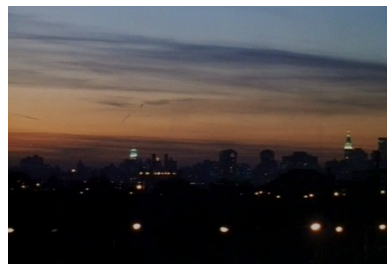
Fases de la prolongación:



1 y 2. ZONA DIEGÉTICA Y COMIENZO DE PASAJE MUSICAL. (*Margaret interpreta el "Estudio para piano Op. 10 n° 12"*⁵⁰⁵ *de Frédéric Chopin*).



3. SEGUNDA ESCENA. Plano general, en la calle, de una mendiga. Toma de breve duración, que funde lentamente con la siguiente.



4. TERCERA ESCENA. Plano panorámico del anochecer, sobre la gran ciudad. (*Se añade un fondo instrumental, de soporte a la continuidad de la interpretación pianística*).



5. FINALIZACIÓN DE MÚSICA. (*Sobre otro plano de la ciudad, se cierra la música con un rápido fundido*).

⁵⁰⁵ No aparece información del intérprete en los créditos finales de la película.

3) *A Late Quartet* (El último concierto)

Yaron Zilberman. USA. 2012.

El violoncellista Peter Mitchell, es miembro de un renombrado cuarteto musical. Cuando se encuentra en la plenitud de su carrera y preparado para celebrar los 25 años del grupo, recibe la noticia de que ha contraído la enfermedad de Parkinson.

Finalización de la música: 42 segundos después de salido de la primera escena.

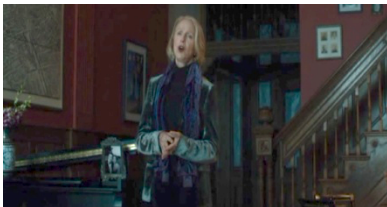
Fases de la prolongación:



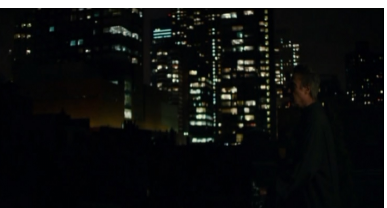
1a. PASAJE MUSICAL Y COMIENZO DE ZONA DIEGÉTICA. Plano medio de Peter sentado. Acaba de poner un disco. (Se encuentra escuchando "Marietta's Song"⁵⁰⁶, de la ópera *Die Tote Stadt* (La Ciudad Muerta) de Erich Wolfgang Korngold).



1b. Un plano detalle muestra el interior del libro del disco de vinilo con el rostro de su esposa, la cantante Miriam Mitchell. (En la película, el personaje lo encarna la soprano Anne Sofie von Otter, intérprete a su vez de la grabación discográfica).



1c. Sobrecogido por su recuerdo, Mitchell imagina a su esposa cantando el aria. (La música cubre ampliamente todo el espacio sonoro impregnando de triste añoranza el ambiente. Al igual que sucede en la ópera, en estas imágenes se aparece al marido el espíritu de la mujer fallecida).



2. SEGUNDA ESCENA. Peter se acerca a la terraza de su apartamento y se asoma a la calle con una gran melancolía. (La canción se queda durante esa parte, con la parte instrumental).



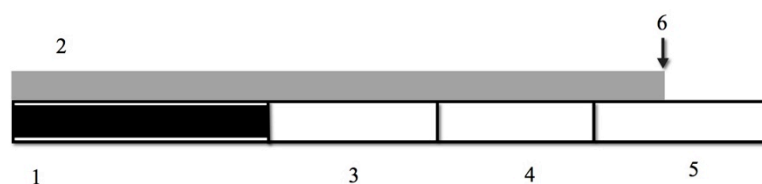
3. TERCERA ESCENA Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Plano general del escenario de una sala de conciertos; el público aguarda a los intérpretes. (La música funde rápidamente, mediante una finalización de frase).

⁵⁰⁶ Interpretada por Anne Sofie von Otter y Bengt Forsberg (Piano), Mats Lidstrom (Cello), Kjell Lysell (Violin), Ulf Forsberg (Violin), Nils-Erik Sparf (viola). (Créditos finales de la película).

5. 4. 4 PROLONGACIÓN AMPLIA

Este modelo es el más extenso en cuanto a número de escenas por las que se desarrolla a partir de la *zona diegética*. Su ámbito abarca cuatro escenas como mínimo, desde que comienza el bloque musical. Corre en paralelo a la estructura narrativa definiendo, al comienzo, la fuente musical de la que parte, ya bien sea dentro o fuera de campo, para continuar desarrollándose a través de posteriores escenas que sirven de contraste y en las que la música ayuda a unificarlas como almacén sonoro de base.

Esquema:



1. Zona diegética
2. Música
3. Segunda escena
4. Tercera escena
5. Cuarta escena
6. Finalización musical

Este es el tipo de prolongación más compleja y exclusiva dentro del discurso fílmico. Su duración puede superar el ámbito del minuto. Es, sin duda, el modelo más interesante con respecto al montaje, poniendo en sucesión una serie de escenas que quedan unificadas por la música. Se parte de la *diégesis* como punto de referencia y posteriormente, la misma música, se transforma a manera de *ambientación extradiegética*. La manera de finalización se produce también, al igual que las anteriores prolongaciones, por medio de fundido o terminación natural de la frase musical.

A continuación se analizan dos ejemplos de las películas *Slumdog Millionaire* y *Le Roi Danse*, donde se puede encontrar esta estructura. Es llamativo observar el contraste que se produce a través de las diversas escenas y como la música unifica todo el conjunto. En *Slumdog Millionaire* la permanencia en la escena de *presentación* diegética es muy amplia, mientras que su desarrollo, en contraste, realiza un montaje vertiginoso, captando muchos planos y varias escenas en pocos segundos. Todo lo contrario sucede en *Le Roi Danse*, que presenta su escena de entrada con un amplio desarrollo posterior.

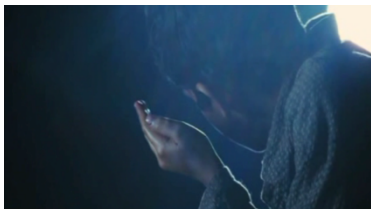
1) *Slumdog Millionaire*

Danny Boyle, Loveleen Tandan. Reino Unido. 2008.

El joven Jamal Malik, que vive en Bombay, participa en la versión hindú del programa "¿Quién quiere ser millonario?" y tendrá que enfrentarse a todos los retos que se le presentan, en la lucha por conseguir el premio.

Finalización de la música: 14 segundos después de haber salido de la primera escena.

Fases de la prolongación:



1a. PASAJE MUSICAL Y ZONA DIEGÉTICA. Flashback de Jamal, de niño, lavándose un ojo después de haber recibido una paliza por, hacerse pasar por guía turístico. (*Entra una música lejana, fuera de campo, que preludia su carácter diegético*).



1b. DESARROLLO. Plano de Jamal, acercándose al foco sonoro. (*La música se percibe cada vez más cercana*). Otros críos como él, acuden al recinto en donde se produce el evento.

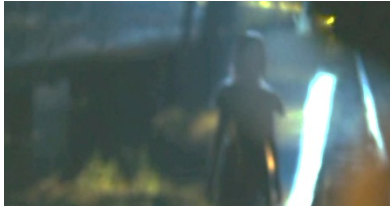


1c. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano general de un espectáculo nocturno ante el Taj Mahal. (*Allí se representa la ópera "Orfeo y Euridice"*⁵⁰⁷ de Christoph Willibald Gluck).



1d. DESARROLLO. Diversos planos de la representación. (*Es el momento del Aria "J'ai perdu mon Eurydice". Se produce un paralelismo entre la historia narrada en la representación y la de la película. Orfeo ha perdido a Euridice mientras que Jamal ha perdido a Latika*).

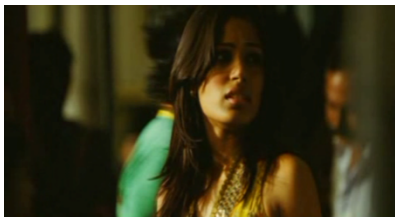
⁵⁰⁷ Interpretada por Suzanne Danco y Leopold Simoneau, bajo la dirección de Hans Rosbaud. *Orchestre des Concerts Lamoureux*. (Créditos finales de la película)



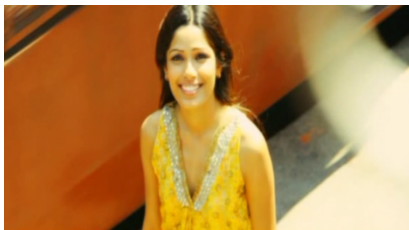
2. SEGUNDA ESCENA. Flashback de Latika de pequeña, el gran amor de Jamal, esperando la llegada de un tren. *(La música continúa sonando en primer nivel sonoro por encima de los efectos de sonido que quedan relegados a un segundo plano).*



2. DESARROLLO. Se acerca el tren y Latika corre precipitadamente. *(La angustia y desesperación que se refleja en este aria, muestran a la perfección los sentimientos de Jamal).*



3a. TERCERA ESCENA. Flashback de Latika muy joven, cuya angustia es expresada por medio de un montaje vertiginoso, con muchos planos diferentes. *(Sigue el mismo tratamiento. muy cercano a la música aislada, que denota el recuerdo que aflora en el subconsciente del instante narrativo).*



3b. DESARROLLO. Plano medio de Latika sonriendo, con imágenes más brillantes y coloristas que reflejan un motivo de esperanza. *(La pieza continúa su discurso musical envolviendo la rápida sucesión de planos visuales).*



4. CUARTA ESCENA Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Plano de Jamal, que vuelve a la realidad. El concurso continua, con una pregunta que deberá responder. *(A los cinco segundos de comenzar esta escena termina la música).*

2) *Le Roi Danse* (La pasión del rey)
Gérard Corbiau. Bélgica. 2000.

La vida del compositor Jean-Baptiste Lully, en la corte de Luis XIV.

Finalización de la música: 1 minuto y 10 segundos después de haber salido de la primera escena.

Fases de la prolongación:



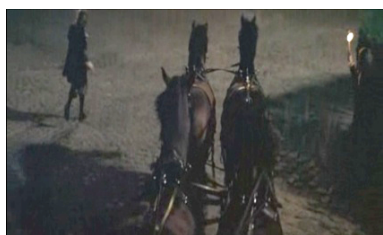
1a. PASAJE MUSICAL Y ZONA DIEGÉTICA. Plano general de la corte del Rey Sol, con Lully, que anuncia la obra que se disponen a interpretar. (*La obra, naturalmente suya, es la "Sinfonía" del Te Deum Laudamus*⁵⁰⁸ LWV 55.).



1b. DESARROLLO. Planos de la corte, los músicos, y en primer término, la silla vacía del rey. (*El carácter pomposo de la música envuelve todo el ambiente*).



1c. CONTINUACIÓN. Primer plano de Lully, que disgustado por la ausencia real, mueve con golpes descontrolados, el bastón de director de orquesta, hasta que finalmente, se lo clava en un pie. (*La música continúa pero pasa a un segundo nivel, como representación de un efecto psicológico potenciado por los gritos de los asistentes*).

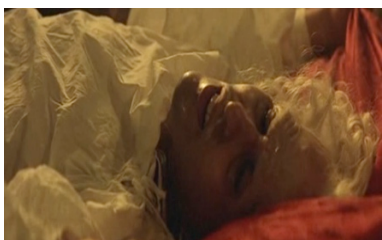


2. SEGUNDA ESCENA. Plano de una carroza, que se lleva urgentemente a Lully a su mansión, para ser tratado por los médicos. (*La música vuelve a su nivel natural, compartiendo el espacio con los efectos de sonido*).

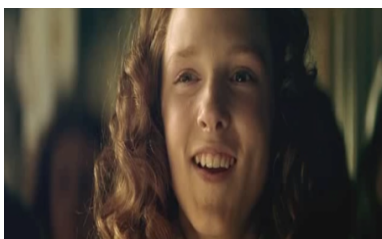
⁵⁰⁸ Interpretado por el grupo *Musica Antiqua de Köln*, dirigido por Reinhard Goebel. (BSO)



3a. TERCERA ESCENA Y DESARROLLO. Los cirujanos y la esposa están preocupados por el alcance de la herida. Deberán amputar la pierna si quieren salvar la vida del compositor, a lo que éste se niega. *(Con los diálogos, la música se nivela a segundo plano y continúa cubriendo de fondo el fragmento narrativo).*



3b. CONTINUACIÓN. Plano de Lully, gravemente herido, gritando de dolor. *(El pasaje musical tiene un papel predominante que comparte con el efecto de sonido producido por el jadeo de dolor del personaje).*



3c. INSERTO. Flashback, (de escasos segundos) del joven Luis XIV, sonriendo. *(Unos segundos antes comienza a difuminarse la música por medio de un efecto de reverberación).*



3d. CONTINUACIÓN DEL DESARROLLO DE LA TERCERA ESCENA. Plano de Lully, que sonríe recordando los felices tiempos pasados. *(La pieza musical se oye cada vez más lejana).*

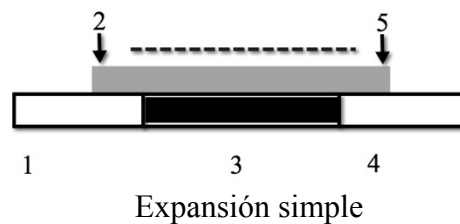


4. CUARTA ESCENA Y FINALIZACIÓN DE MÚSICA. Flashback de un plano del compositor, cuando empezaba a escribir sus composiciones para Luis XIV. *(La música termina de manera natural con el último compás de la obra).*

5. 5 EXPANSIÓN

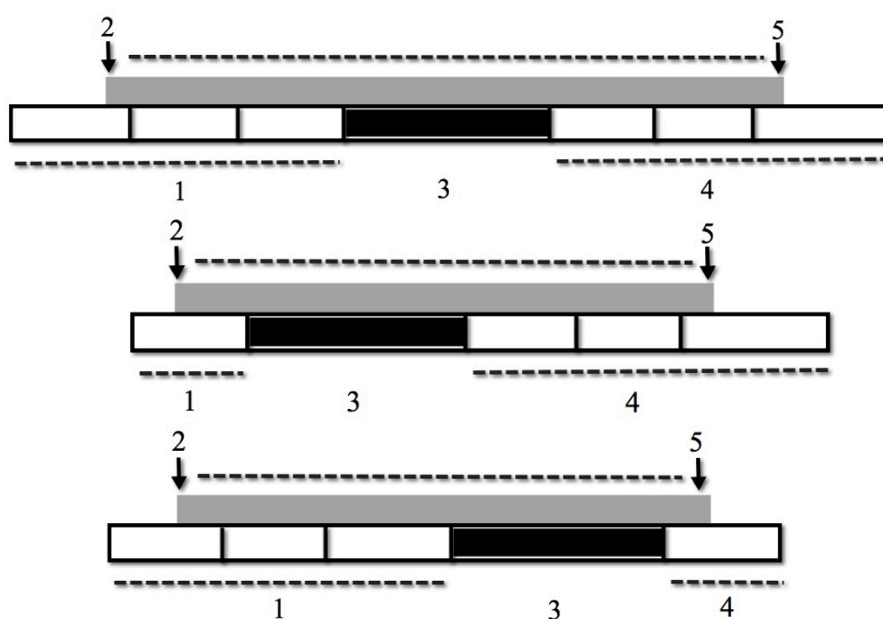
Este proceso se basa en la suma de los dos recursos vistos anteriormente. Es decir, una anticipación musical a la escena de referencia, o *zona diegética*, y su posterior prolongación a la escena de llegada.

1) Expansión simple: Es el modelo básico. Consta de una escena de anticipación y otra de prolongación a la escena principal en donde se produce la *diégesis*.



1. Escena anterior a la *zona diegética*
2. Comienzo de bloque musical
3. Escena con *zona diegética*
4. Escena posterior a la *zona diegética*
5. Finalización de bloque musical

2) Expansión desarrollada: La suma del número de escenas anticipadas y prolongadas es mayor que dos. Este modelo es más complejo e interesante dentro del punto de vista del montaje cinematográfico. Presenta a modo de contraste funcional, la parte de referencia con las zonas expandidas, produciendo un efecto de transformación de tipo *extradiegético* en la anticipación y la prolongación de la *zona diegética*.

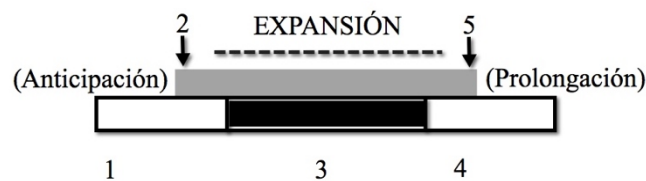


Diversos modelos de expansión desarrollada

5. 5. 1 EXPANSIÓN SIMPLE

Con la utilización de este recurso, la música de la *zona diegética* se anticipa y se prolonga simultáneamente. Sirve de punto de unión entre las escenas contiguas a la principal. En ocasiones, puede constituir también un paréntesis narrativo dentro de la misma escena. En este caso suele ser un relato que forma parte del recuerdo del personaje que lo narra a manera de breve historia, generalmente en tiempo pasado o "*flash-back*".

Esquema:



- 1: Escena anterior con la música anticipada
- 2: Comienzo del bloque musical
3. *Zona diegética*.
4. Escena posterior con la música prolongada
5. Finalización del bloque musical

Goya en Burdeos y *Ladies in Lavender*, son las películas con fragmentos escogidos para analizar este recurso. El esquema de funcionamiento es el mismo en ambos casos: La música comienza en una escena que sirve de anticipación a la zona donde se produce la *diégesis*. Posteriormente se sale de ésta por medio de una prolongación que se extiende hasta la escena siguiente. Cabe destacar que en el primer ejemplo, la parte principal forma parte de un recuerdo del personaje principal, Goya, que narra a manera de "*flashback*" los momentos felices que vivió en la corte. La música, pues, nos prepara con su anticipación la llegada a esa época pasada y retorna, con su prolongación al presente del que parte esa narración, tal como se muestra en siguiente el esquema temporal:

PRESENTE → PASADO → PRESENTE

En el segundo ejemplo, la situación es diferente, ya que lo único que se presenta es una continuidad de *elipsis* naturales que reflejan el discurso en el orden temporal narrativo. Es decir, se anticipa lo anterior-narrativo a la situación *diegética* y se prolonga lo posterior-narrativo a ésta, conservando de esta manera la cronología real del discurso:

PASADO → PRESENTE → FUTURO

1) *Goya en Burdeos*

Carlos Saura. España. 1999.

Visión retrospectiva de la vida del pintor, a partir de su postrera estancia en Burdeos.

Fases de la expansión:



1. ESCENA ANTERIOR. Plano de Goya en el lecho, con su joven esposa, a la que comenta: *¿Qué sería de mí sin ti, Leocadia?*



2. ANTICIPACIÓN MUSICAL. Leocadia lo besa. (Entra el "Fandango", del Quinteto⁵⁰⁹ op.2 de Luigi Boccherini).



3. ESCENA PRINCIPAL Y ZONA DIEGÉTICA. Flash-back del palacio de los duques de Osuna. Un "majo", danza ante el público que llena el salón. El joven Goya, que aspira a convertirse en pintor de la corte, ve por primera vez a la duquesa de Alba. (Largo paréntesis narrativo, que agota casi toda la pieza musical).



4. ESCENA POSTERIOR Y PROLONGACIÓN MUSICAL. Elipsis de tiempo, Goya en el lecho, contándole ahora a Rosario, su hija, aquellos acontecimientos. (La música continúa durante 14 segundos más).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Rosario, agotada, no puede contener el sueño, pero Goya continua, abstraído con sus recuerdos, "Mi arte de pintor era reconocido por todos, bueno, por casi todos". (En ese momento finaliza la música).

⁵⁰⁹ Interpretado por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Roque Baños, autor de la música original. (Créditos finales de la película)

2) *Ladies in Lavender* (La última primavera)

Charles Dance. Inglaterra. 2004.

La tranquila vida de las hermanas Janet y Ursula Widdington, en la península de Cornualles, se verá turbada por la llegada de un joven naufrago, al que acogen en su casa.

Fases de la expansión:



1. ESCENA ANTERIOR. Plano general de las hermanas Widdington, paseando por la playa, junto a su inquilino, el joven violinista Andrea Marowski.



2. ANTICIPACIÓN MUSICAL. Termina un diálogo en el que una de las hermanas comenta: América se hizo con la escoria del mundo. (*En ese momento, entra "La fille aux cheveux de lin",⁵¹⁰ octava pieza del primer volumen de los Preludios para piano de Claude Debussy, en versión para violín y orquesta*).



3. ESCENA PRINCIPAL Y ZONA DIEGÉTICA. Plano de los tres personajes, en la sala de estar de la casa. (*La música que escuchan proviene de la radio*).



4. ESCENA POSTERIOR Y PROLONGACIÓN MUSICAL. Plano general de la costa. La narración continúa su discurso del futuro inmediato en el tiempo. (*Continuidad de la música durante cuatro segundos*).



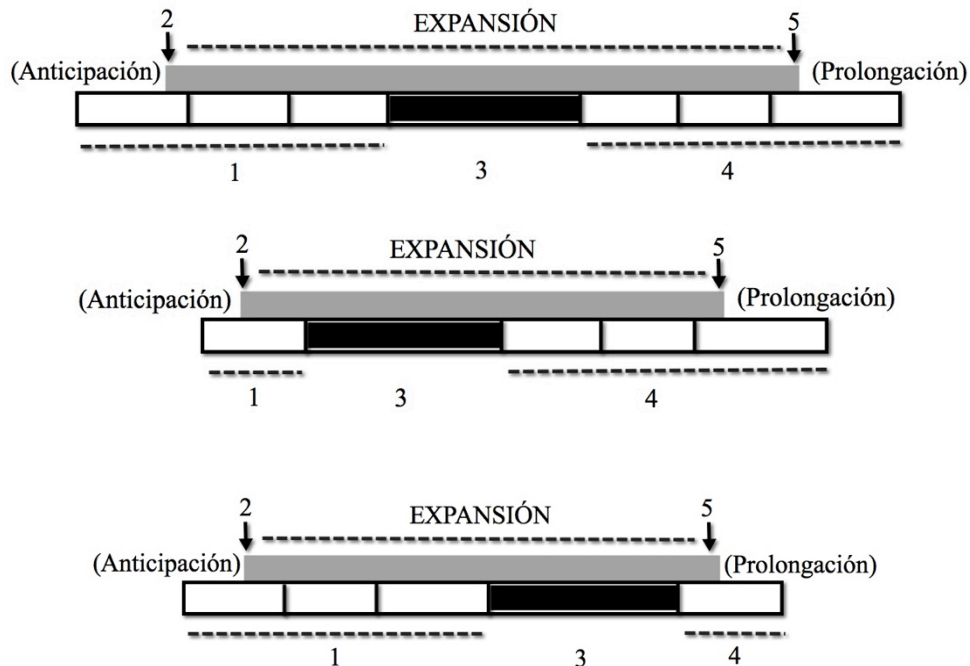
5. FINALIZACIÓN MUSICAL. La cámara se mueve lentamente sobre el mismo plano visual. (*Terminación de la música, para dar entrada a nuevos diálogos*).

⁵¹⁰ Versión orquestada por Craig Leon e interpretada por Joshua Bell. (*Créditos finales de la película*)

5. 5. 2 EXPANSIÓN DESARROLLADA

Es una ampliación musical en la que se pueden encontrar, en número mayor de dos escenas, los modelos relativos a la anticipación y prolongación como puntos de entrada y salida delimitadores del bloque musical. El montaje con este recurso es muy interesante, ya que juega con el binomio *diégesis-extradiégesis* de forma muy amplia y ayuda a dar gran flexibilidad al discurso musical.

Esquema:



1. Anticipación
2. Comienzo musical (coincide con el comienzo de la expansión)
3. Zona diégética
4. Prolongación
5. Finalización musical (coincide con la finalización de la expansión)

Los fragmentos escogidos como análisis de este modelo, corresponden a las películas *K19 The Widowmaker*, *Schindler's List* y *Kolja*, respectivamente. Todos ellos tienen en común la base de referencia que se sitúa en la escena donde se produce la zona diégética, y el gran desarrollo a través del que se expande la música. Este proceso puede llegar a durar hasta varios minutos. La narración se mueve por diferentes momentos temporales que se unifican por medio del bloque musical utilizado. Asimismo, el juego producido por las entradas y salidas de escenas, hace que la fluctuación del resto de elementos sonoros aporte al conjunto variedad y contraste. Es el referente que sintetiza todos los modelos temporales vistos hasta el momento.

1) K 19 The Widowmaker
Kathryn Bigelow. USA. 2002.

Historia, basada en la tragedia vivida por los tripulantes del submarino soviético K 19, cuando el circuito primario, que transporta el líquido refrigerante al núcleo del reactor, sufre una fuga y luego se rompe por completo.

Fases de la expansión:



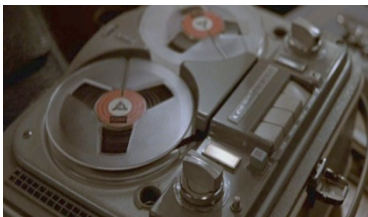
1. PRIMERA ESCENA. Primeros planos del capitán Mihhail Polenin y su ayudante, consultando la ruta de navegación.



2. ANTICIPACIÓN MUSICAL. Plano del capitán que comenta, (justo a los dos segundos de haber empezado la secuencia) "Bien, deberíamos estar en..." *(Entra, con un sonido lejano, el primer movimiento de la Sonata n° 14 "Claro de luna"*⁵¹¹ *de L. V. Beethoven).*



3. SEGUNDA ESCENA Y CONTINUACIÓN DE LA ANTICIPACIÓN. Plano del submarino pasando muy cerca de la cámara. *(La música pasa a primer término, así como el peculiar sonido de los propulsores, bajo el agua).*



4. TERCERA ESCENA Y ZONA DIEGÉTICA. Camarote del capitán Alexei Vostrikov, *(Primer plano de un magnetófono de bobina abierta, fuente sonora de donde parte la música).* El capitán aparece escuchando la música, tumbado en su litera. *(Música aislada en primer plano).*

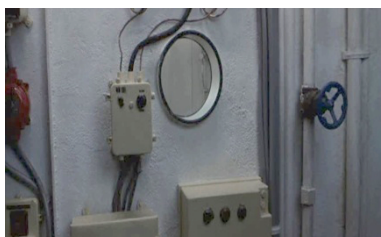


5. CUARTA ESCENA Y PROLONGACIÓN MUSICAL. Plano los camarotes de la tripulación. *(La música suena lejana, acompañando el diálogo de los marineros).*

⁵¹¹ Interpretada por Florian Tessloff. (Créditos finales de la película)



6. QUINTA ESCENA Y CONTINUACIÓN DE LA PROLONGACIÓN MUSICAL. Plano general del submarino, pasando muy cerca de la cámara. *(Vuelve la música a primer plano, junto a los efectos de sonido).*



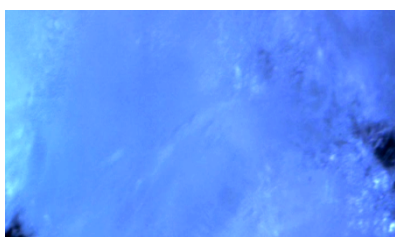
7. SEXTA ESCENA Y CONTINUACIÓN DE LA PROLONGACIÓN MUSICAL. Primer plano de la entrada al reactor nuclear, con el comienzo de un movimiento subjetivo de cámara, para adentrarse en él. *(La música va a continuar en primer término, con los efectos de sonido que se producen en el interior del reactor).*



8. CONTINUACIÓN. Entrada al reactor nuclear. *(Continuidad de la música).*



9. CONTINUACIÓN. La cámara avanza hasta encontrar la zona donde se ha producido el escape radioactivo. *(La música permanece entremezclada con los efectos sonoros).*



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Nada más llegar al escape, se produce una explosión. *(Este efecto característico de sonido rompe súbitamente con el desarrollo de la música).*

2) *Schindler's List* (La lista de Schindler)

Steven Spielberg. USA. 1993.

El esfuerzo del empresario Oskar Schindler, por salvar el mayor número de vidas de judíos durante la segunda guerra mundial.

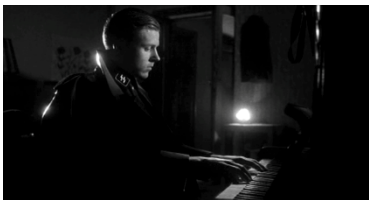
Fases de la expansión:



1. PRIMERA ESCENA Y ANTICIPACIÓN. Cracovia, Plano de soldados Nazis, en el asalto de un edificio en el gueto judío.



2. COMIENZO MUSICAL. Se inicia en el momento que los soldados comienzan a disparar. *(La música está fuera de plano, supuestamente en un piso superior, dentro del edificio).*



3. SEGUNDA ESCENA Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano del un soldado alemán, que es el que toca el piano. *(La obra es un pasaje del "Preludio" de la 2 Suite Inglesa,⁵¹² BWV 807, de Juan Sebastian Bach).*



4. CONTINUACIÓN. Plano de dos soldados que se asoman a la puerta. Uno pregunta a su compañero: ¿Es Bach? y el otro responde: No, es Mozart.



5. TERCERA ESCENA Y PROLONGACIÓN MUSICAL. En todo el edificio, los soldados disparan a techos, muebles, etc. que supuestamente, son los improvisados escondites de los judíos. *(Continuidad de la música).*

⁵¹² No aparece información acerca del intérprete en los créditos finales de la película, ni se incluye en la BSO.



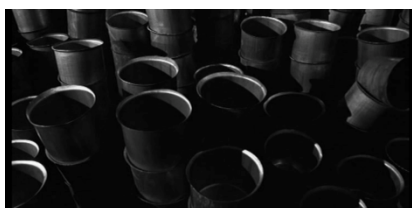
6. CUARTA ESCENA Y PROLONGACIÓN MUSICAL. Exterior noche. Plano general fuera del edificio, donde se amontonan los cadáveres, mostrando la masacre realizada, en todo su rigor. *(La música suena a lo lejos).*



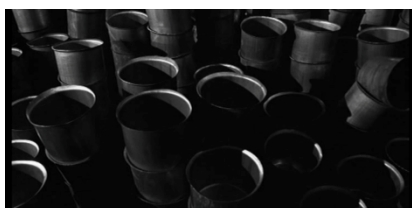
7. CONTINUACIÓN. Plano del oficial de las SS con sus subordinados. *(La música queda ubicada paulatinamente, en un segundo término).*



8. QUINTA ESCENA Y PROLONGACIÓN MUSICAL. Plano panorámico del barrio, mostrando los destellos de las ráfagas de los disparos, en las ventanas de unas y otras viviendas. . *(El sonido de la música queda entremezclado con los disparos que se oyen en la lejanía).*



9. SEXTA ESCENA Y FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano a contraluz de las ollas que los judíos han fabricado en la empresa de Schindler. En contraste, la fábrica se encuentra vacía de trabajadores, reflejando una gran sensación de soledad. *(Abruptamente cierra la música, a manera de efecto explosivo).*



10. ZONA DE REVERBERACIÓN MUSICAL. Movimiento ascendente de cámara que terminará mostrando a Schindler viendo las ollas desde la lejanía de su oficina. *(Sólo se oye una reverberación forzada del último acorde musical, que dura dos segundos).*

3) *Kolja* (Kolya)

Jan Sverák. Chequia. 1996.

Kolya es un niño de cinco años, que ha sido abandonado por su madre, después de que esta se casara por interés con el violoncelista, Frantisek Louka. Debido a las circunstancias, éste deberá hacerse cargo del niño. Esta relación le muestra el verdadero sentido de la vida y del amor.

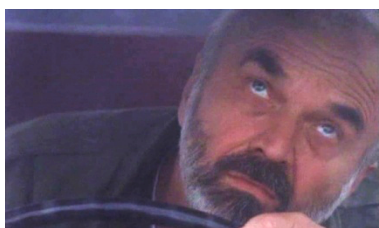
Fases de la expansión:



1a. COMIENZO MUSICAL EN LA PRIMERA ESCENA ANTICIPADA. Frantisek se encuentra en el aeropuerto para despedir a Kolya y a su madre. Plano medio. *(Justo antes de girarse, empieza a oírse un fragmento de "Tábor"*⁵¹³*, el quinto poema sinfónico de la serie "Má vlast" -Mi patria- J B 1:112/5*⁵¹⁴*, de Bedrich Smetana).*



1b. Despega la aeronave, que los llevará lejos de Frantisek. *(Con las imágenes, la música alcanza ciertos momentos de tensión, marcados por todo el conjunto orquestal).*



1c. Primer plano de Frantisek, viendo desde su automóvil como se aleja el avión. *(Se produce una expectante distensión en la música, por medio de un pasaje puente).*



2a. SEGUNDA ESCENA ANTICIPADA. Casa de Frantisek en Praga. Se encuentra sola. Llena de recuerdos. *(Fragmentos melódicos, contrastan con momentos de rápidas figuraciones escalísticas).*

⁵¹³ En los créditos finales de la película, sólo se indica la obra, el compositor y el sello discográfico (Supraphon 1990).

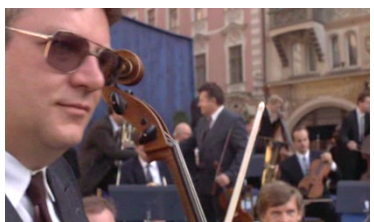
⁵¹⁴ Número de catalogación de la obra del compositor según *Tematický katalog skladeb Bedřicha Smetany* (*Thematic Catalogue of Works by Bedřich Smetana*) elaborado por Jiří Berkovec (Praga, 1999).



2b. Barrido de la cámara y visualización de una foto de Kolya, junto a otra de la orquesta sinfónica. *(La música continúa su desarrollo, denotando por medio de las imágenes, el vacío que el niño ha dejado en la casa).*



3. TERCERA ESCENA ANTICIPADA. La mano de Kolya parece pintar las nubes mientras se despide a través de la ventana del avión. *(La obra musical comienza a preparar un momento de gran tensión).*



4a. CUARTA ESCENA y PREPARACIÓN DIEGÉTICA. Sucesión de planos de los miembros de la orquesta, preparándose para dar un concierto al aire libre. *(La música se llena de la dinámica producida por la entrada de todo el conjunto orquestal).*



4b. La orquesta esta lista para comenzar el concierto. *(Sigue la pieza, puntuando con sus acentuaciones orquestales el fragmento narrativo).*



4c. ZONA DIEGÉTICA Y JUSTIFICACIÓN. Empieza el concierto. Planos de Frantisek tocando el violoncello, del director, de la orquesta en general. *(Es el punto culminante musical, lleno de una gran tensión expresiva y sonora).*

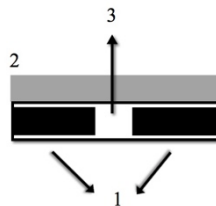


5. PROLONGACIÓN Y FINALIZACIÓN MUSICAL. Una panorámica del cielo es visualizada lentamente a través de la ventana del avión. Se oye susurrando la voz del niño. *(La música se pierde en la lejanía, difuminada por el efecto de la reverberación y la entrada del sonido del viento).*

5. 6. EXTRAPOLACIÓN

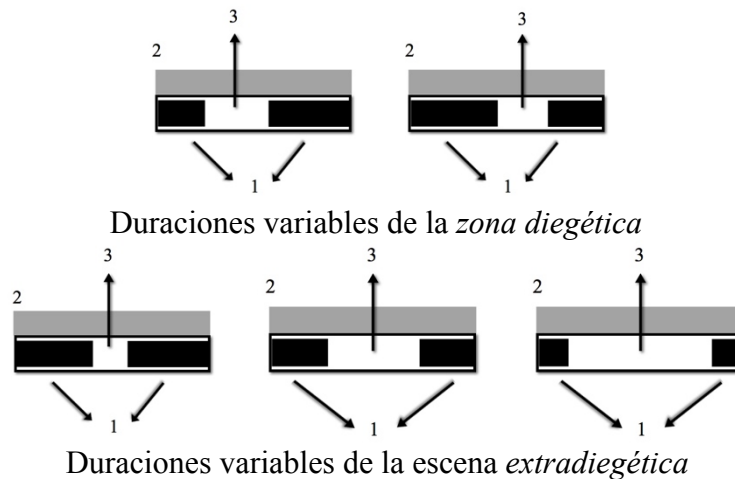
Mediante este proceso se intercalan de manera intermitente a la *zona diegética*, que es la base de referencia, una o varias *escenas extradiegéticas*. Este recurso es el más completo e interesante desde el punto de vista del montaje cinematográfico, pues pone en funcionamiento todos los demás modelos que se utilizan dentro del tratamiento de la música dentro del espacio temporal. Existen dos formas de realización:

1) Extrapolación simple. En ella, la *zona diegética* es interpolada por una sola escena *extradiegética*.

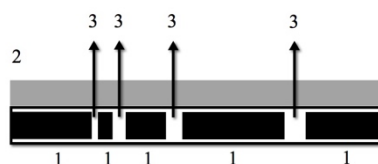


- 1. *Zona diegética*
- 2. Bloque musical
- 3. *Escena extradiegética*

Las duraciones de la *zona diegética* y la extrapolación son variables y dependen del pasaje cinematográfico.



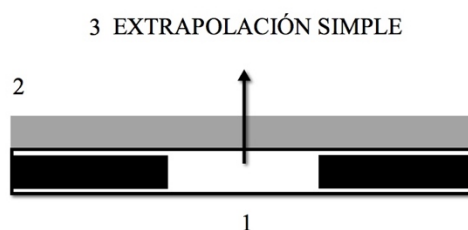
2) Extrapolación múltiple. En este caso, la *zona diegética* es interpolada por varias escenas *extradiegéticas*.



5. 6. 1 EXTRAPOLACIÓN SIMPLE

Este proceso consiste en salir momentáneamente de la *zona diegética* por medio de una escena que retorna posteriormente a la base de partida. Suelen ser escenas de referencia psicológica, evocando al pasado o al futuro, y que constituyen en sí estructuras narrativas completas unificadas por la música de base.

Esquema:



1. Zona diegética
2. Pasaje musical
3. Extrapolación

Los dos ejemplos que se analizan a continuación corresponden a las películas *The Soloist* y *Mar adentro*. Es interesante observar como en ambos, se produce la extrapolación por medio de una gran escena que refleja lo que está pasando por el pensamiento del personaje, como si de un instante de evasión de la realidad se tratara.

En *The soloist*, es el movimiento sinfónico de Beethoven el que contribuye a dar energía y ritmo a la parte narrada. En *Mar adentro*, por el contrario, es la música de Puccini la que aporta con su lirismo instantes de gran emotividad.

Tanto en uno como el otro, conservan la misma estructura: La escena principal, que marca la realidad discursiva, es interpolada por otra escena de contraste que sirve de desarrollo, para retornar finalmente a la escena de partida. La música es el nexo de unión de todo el conjunto.

1) *The Soloist* (El solista)

Joe Wright. Reino Unido. 2009.

El prometedor violoncelista Nathaniel Ayers, vive en la calle a causa de una esquizofrenia. Conmovido por sus aptitudes, el redactor de The Angeles Times, Steve López, escribe una serie de artículos sobre él para darlo a conocer.

Fases de la extrapolación:



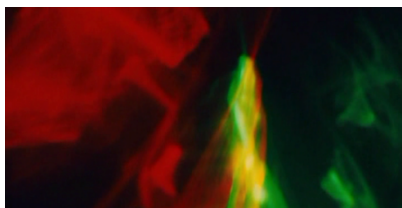
1a. ESCENA PRINCIPAL Y COMIENZO DE MÚSICA. Sala de conciertos. Plano posterior de un director de orquesta marcando la anacrusa de entrada de la obra. *(Con el ataque de la batuta empieza el "Primer movimiento" ⁵¹⁵ de la 3ª Sinfonía, Op. 55, de Ludwig Van Beethoven).*



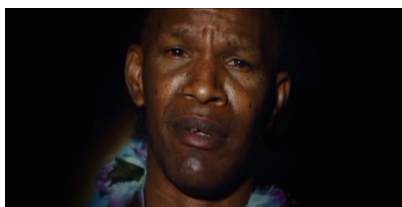
1b. CONTINUACIÓN. Primer plano de Nathaniel, mostrando su emoción al escuchar la música. *(El bloque musical cubre en primer término el espacio sonoro).*



1c. CONTINUACIÓN. A su lado aparece su amigo, el periodista Steve, que le ha llevado al concierto y permanece atento a sus reacciones. *(La fuerza del movimiento musical añade tensión al pasaje narrativo).*



2. EXTRAPOLACIÓN. En la mente de Nathaniel se suceden una serie de planos psicodélicos, que se mueven en sintonía con la música y nos llevan, de una manera sinestésica, a la mente del personaje. *(Se produce un juego rítmico entre el sonido y la imagen).*



3. FINALIZACIÓN DE LA MÚSICA Y RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Un primerísimo plano Nathaniel, nos trae de nuevo a la realidad de la sala de conciertos. Comenta emocionado, "¡Está en la sala!" Su amigo le pregunta, "¿Quién?", A lo que él responde, "¡Beethoven!". *(En ese instante cierra la música).*

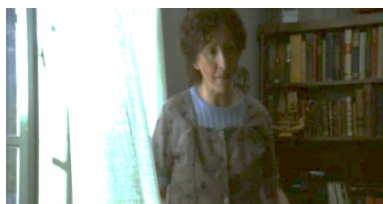
⁵¹⁵ Interpretado por Los Angeles Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Esa-Pekka Salonen. *(Créditos finales de la película).*

2) *Mar adentro*

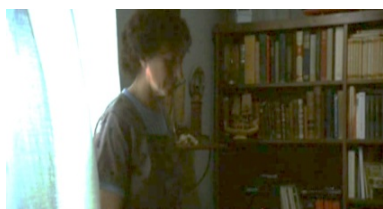
Alejandro Amenábar. España. 2004.

Basada en la historia real, de Ramón Sampedro, que sufrió un grave accidente en el mar, al saltar en una zona de rocas, quedando tetrapléjico, y cuyo único deseo es terminar con su vida dignamente.

Fases de la extrapolación:



1a. ESCENA PRINCIPAL. Plano de Manuela, que dispone la habitación de Ramón para que descanse tranquilo.



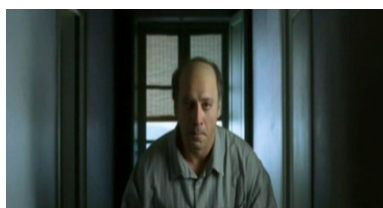
1b. COMIENZO MUSICAL. Antes de de dejarlo, le pregunta, "¿No quieres nada más?", a lo que él responde, "No". *(En ese instante entra el aria "Nessun Dorma"⁵¹⁶ de la ópera Turandot de Giacomo Puccini).*



1c. CONTINUACIÓN Plano de Ramón escuchando la música, mientras contempla el paisaje veraniego que se ve por la ventana, que Manuela ha dejado abierta. *(La música proporciona una sensación lírica muy emotiva).*



1d. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano detalle del tocadiscos que reproduce el pasaje musical. *(Con este plano se muestra la fuente sonora).*



1f. CONTINUACIÓN. Plano de Ramón que se levanta de la cama, que anda perfectamente, que corre hacia la ventana. *(La pieza trasciende la realidad subjetiva por medio de las imágenes).*

⁵¹⁶ Interpretada por José Manuel Zapata y la Orquesta de Radio Televisión Española. *(Créditos finales de la película)*



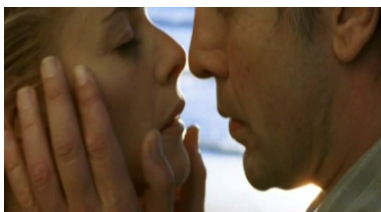
2a. EXTRAPOLACIÓN. Ramón se lanza por la ventana, se eleva y comienza a volar. *(La respiración anhelante de Ramon se une a la música, que adquiere a partir de aquí un gran realce).*



2b. CONTINUACIÓN. Plano subjetivo del vuelo de Ramón, a través de montes y praderas. *(Esta parte coincide con los coros, que a pesar de que el texto cantado no guardar relación con la trama de la película, aportan a la acción un sentido grandioso y mágico, muy oportuno).*



2c. CONTINUACIÓN. Llega al mar, en donde Julia le espera. *(Sigue sonando la pieza, envolviendo las amplias panorámicas del relato visual).*



2d. CONTINUACIÓN. Momento en el que se produce el encuentro de los dos. *(La música, alcanza en ese instante su máxima expresión emotiva).*

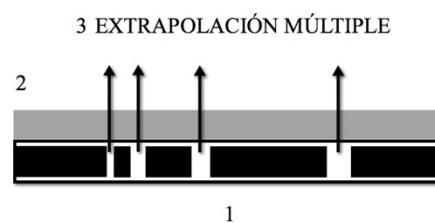


3. FINALIZACIÓN DE LA MÚSICA Y RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Plano del brazo del tocadiscos, en el momento que la aguja alcanza la terminación del disco, y con ello, el fin del sueño de Ramón, devolviéndolo a la triste realidad de su vida. *(La obra musical termina en ese momento).*

5. 6. 2 EXTRAPOLACIÓN MÚLTIPLE

Este proceso consiste en salir momentáneamente de la *zona diegética* por medio de varios planos o escenas que retornan de manera continuada a la escena principal que sirve de base narrativa. Se suele utilizar en montajes paralelos a la acción principal que se está narrando. En este caso se construye un discurso secundario que funciona acorde a la acción principal que se desarrolla. Podemos ver entonces como en dos o más lugares alejados se producen diversos acontecimientos dentro del espacio narrativo-temporal.

Esquema:



1. *Zona diegética*
2. Pasaje musical
3. Puntos de extrapolación

Es el proceso más complejo e interesante de todos los vistos hasta el momento. Al mismo tiempo constituye una síntesis de todos ellos. Tanto la anticipación, como la prolongación y expansión aportan su estructura para verse todas ellas unificadas y ampliadas por la idea de la intermitencia, que a manera de paréntesis narrativo se sucede de manera continuada por medio de este tipo de extrapolación. Dos ejemplos que demuestran la variedad del proceso se analizan como modelos de referencia:

El primero es de la película *Gattaca*, y en el que se observa como la escena principal, en donde se interpreta un concierto de piano, es interpolada por varias escenas paralelas que suceden en otros lugares diferentes.

El segundo es de la película *Shutter Island* y es más complejo. Bajo la base de la escena de *zona diegética* principal, referenciada por el sonido de la música que reproduce un tocadiscos, se suceden una serie de "flashbacks" que retornan de manera continuada al pasado de la acción, lo que contribuye a dar interés y contraste al pasaje narrativo

1) *Gattaca*

Andrew Niccol. USA. 1997.

En un mundo futuro en el que se controla la selección genética, Vincent Freeman, con deficiencia cardíaca, deberá suplantar a un deportista inválido para conseguir realizar el sueño de su vida: viajar al espacio.

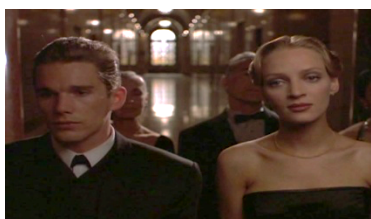
Fases de la extrapolación:



1. COMIENZO DE MÚSICA. Dos segundos antes de cambiar el plano anterior a negro, suena un piano. (Se trata del "Impromptu N° 3 para piano",⁵¹⁷ Op. 90, de Franz Schubert. Se oye en primer nivel sonoro).



2a. PRIMERA ESCENA Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. La cámara se mueve lentamente mostrando el plano de un pianista, interpretando la obra en una sala de conciertos. (La imagen del concertista define la fuente diegética).



2b. Plano medio de Vincent e Irene que asisten al concierto. (La música continúa oyéndose en su contexto natural).

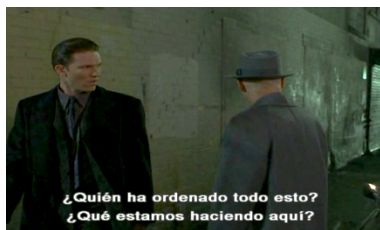


2c. Plano general de la sala de conciertos con el intérprete mostrado al fondo. (La obra musical se sigue escuchando en primer término).



3a. SEGUNDA ESCENA Y PRIMERA EXTRAPOLACIÓN. Plano de un espejo convexo de tráfico, en el que se refleja el muro, contra el que se han agrupado a las personas capturadas en una redada policial. (Continuidad del nivel sonoro de la música mientras se cambia de espacio narrativo).

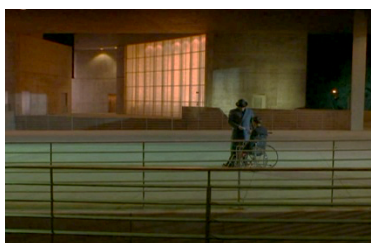
⁵¹⁷ No aparece información en los créditos finales de la película. Sin embargo en la BSO se indica la obra y el compositor, pero no el intérprete.



3b. Plano de un detective que comenta la situación por la que se encuentran allí. *(Durante los diálogos, que naturalmente se colocan en primer término, apenas se percibe disminución alguna de la música).*



4. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Continuidad de la sala de conciertos y plano de Vincent e Irene cogiéndose la mano mientras escuchan la música. *(Se muestra de nuevo la fuente sonora).*



5a. SEGUNDA EXTRAPOLACIÓN. Plano general, donde aparece Jerome en su silla de ruedas. *(Se muestra de nuevo la continuidad de la música en el cambio de espacio narrativo).*



5b. CONTINUACIÓN. Un detective se acerca , con actitud de sospechar de él y comienza a hacerle preguntas incómodas y personales. Se crea una gran tensión cuando Jerome, desconcierta al agente, exigiéndole a voces su número de identificación. *(Los diálogos se suman al discurso musical).*



6a. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Plano cenital de la sala de conciertos. *(Se vuelve a presentar la zona diegética , con un plano muy característico antes de acercarse a la conclusión del concierto).*



6b. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general que presenta al pianista terminando su interpretación. *(La música concluye y se oyen los aplausos del público).*

2) *Shutter Island*

Martin Scorsese. USA. 2010.

Thriller psicológico, que relata la misión de los agentes judiciales Teddy Daniels y su ayudante Chuck Aule, de investigar la desaparición de una peligrosa asesina, reclusa en un centro penitenciario para criminales perturbados, dirigido por el siniestro doctor John Cawley.

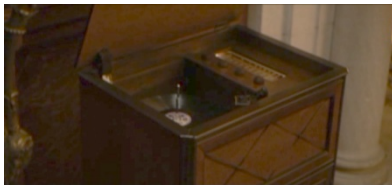
Fases de la extrapolación:



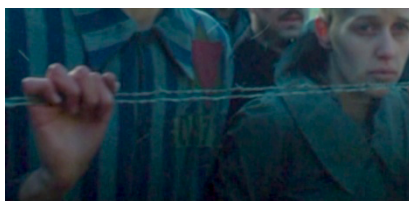
1a. ESCENA PRINCIPAL Y COMIENZO DE MÚSICA. Exterior noche Plano general de la fachada de la mansión del doctor Naehring. (*Entra el Cuarteto para piano y cuerda en La menor*⁵¹⁸ de Gustav Mahler).



1b. CONTINUACIÓN. Los agentes acompañan al doctor Cawley, que los conduce a la sala principal de la casa. (*La música suena claramente en la habitación*).



1c. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano de un tocadiscos, de donde procede la música. Chuck, pregunta si la "bonita" música que está escuchando es de Brahms. (*Presentación de la fuente sonora*).



2. PRIMERA EXTRAPOLACIÓN. Flash-back de un campo de concentración, en el momento de ser liberado por los aliados. (*Recuerdos que esa música le trae a Teddy, de cuando servía en el ejército americano, durante la segunda guerra mundial*).



3a. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Continuidad en *Shutter Island* y plano de Teddy que contesta a su compañero: Es de Mahler. (*De esta manera se contribuye también a dar información al espectador del compositor de la obra*).

⁵¹⁸ Interpretado por Prazak Quartet. (*Créditos finales de la película*)



3b. EXPLICACIÓN DIEGÉTICA. Plano de doctor Naehring, que se incorpora en su butaca para contestar: Es el "Cuarteto para piano y cuerda en La menor". *(También se informa en concreto de la obra musical que está sonando).*



4. SEGUNDA EXTRAPOLACIÓN. Flash-back de un nuevo recuerdo de Teddy, con plano general de la oficina del campo de concentración de Dachau, en la que de una manera irreal, revuelan papeles en cámara lenta. *(La música continúa oyéndose de manera ambiental).*



5. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Continuidad del diálogo con el doctor Naehring. La aparición de este personaje, produce en Teddy un cúmulo de recuerdos terribles de los nazis.



6. TERCERA EXTRAPOLACIÓN. Flash-back en el que reaparecen los momentos que Teddy recuerda de la guerra, con papeles por el aire, mezclados con sangre.



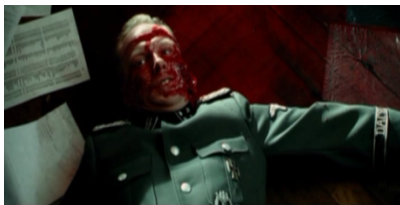
7a. FUSIÓN. Primer plano de un tocadiscos, en la oficina del campo de concentración. En el suelo se encuentra el cuerpo de un oficial alemán malherido. *(Se mezcla la realidad con el subconsciente, porque casualmente, la música que suena en el tocadiscos, es el cuarteto de Mahler).*



7b. CONTINUACIÓN. Primer plano de Teddy, contemplando al oficial alemán moribundo, que intenta alcanzar su arma, cosa que él impide apartándola con el pie. *(Es el momento de máxima tensión de todo el pasaje).*



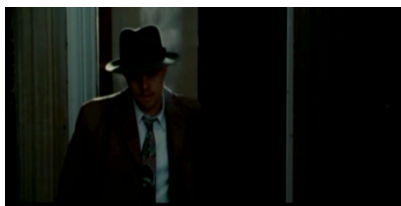
8. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Plano del doctor Naehring y continuidad dentro del clímax generado.



9. CUARTA EXTRAPOLACIÓN. Flash-back y continuidad del campo de concentración, con un primer plano del oficial malherido, que termina por expirar.



10. RETORNO A LA ESCENA PRINCIPAL. Continuidad en el salón del doctor Naehring, donde la tensión aumenta aún más, si cabe, cuando Teddy pone de manifiesto su impresión de que está tratando con antiguos nazis, llegando a estallar cuando le niegan el expediente de la desaparecida Sheehan.



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. Al final de la secuencia, los agentes salen de la casa, para hospedarse en las habitaciones reservadas a los empleados de la institución. *(La música queda perdida a lo lejos y funde con otro bloque musical que se entremezcla con el fragor de la tormenta).*

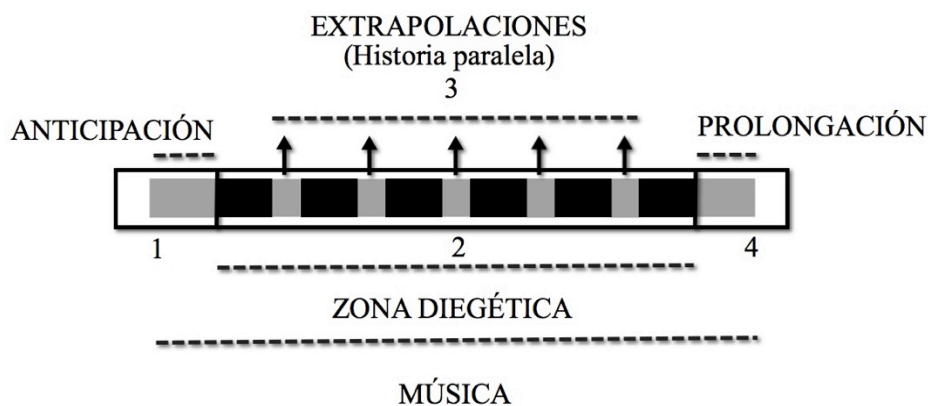
5. 7 USO COMPUESTO

Una vez explicados los recursos anteriores es posible encontrar pasajes cinematográficos en los que se mezclan uno o varios modelos para dar amplitud y variedad al discurso narrativo. La expansión musical es el primer modelo en el que se mezclan esos procesos, en ese caso era la anticipación sumada a la prolongación que se añadían a la base de la *zona diegética*. Por medio de la extrapolación, usada con el resto de tipos temporales, se puede obtener un gran variedad de posibilidades en el montaje cinematográfico

En el esquema que tenemos a continuación podemos observar como tres procesos funcionan sumándose dentro de una secuencia. Corresponde a un pasaje de la película *Kiss the Girls* (1997) que se analizará detalladamente a continuación.

La secuencia consta de cuatro escenas principales:

1. La primera es una anticipación donde comienza a escucharse la música que se justificará al pasar a la escena siguiente.
2. La segunda corresponde a toda la zona diegética, que es donde se ve el punto de donde sale la música que se oye durante todo el pasaje.
3. La tercera comienza en el momento que se producen las extrapolaciones y que sirve de comienzo a otro relato que funciona en paralelo a la escena anterior.
4. La cuarta es donde finaliza el pasaje narrativo y que concluye con una prolongación en la que se diluye la música.



5. 7. 1 UTILIZACIÓN DE MÚLTIPLES RECURSOS

Kiss the Girls (El coleccionista de amantes)

Gary Fleder. USA. 1997.

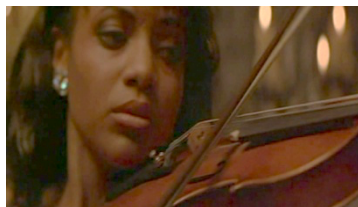
Naomi, la sobrina del detective Axel Cross, ha sido raptada por un asesino en serie. El investigador intentará encontrarla, contando con la ayuda de la doctora Kate Mctiernan, que después de haber sido también secuestrada, había conseguido huir del criminal.



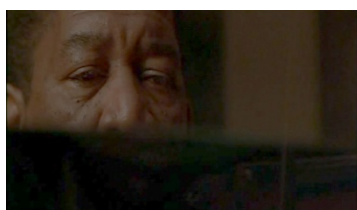
1. ESCENA PRIMERA Y ANTICIPACIÓN. Primer plano de Kate, que en trance hipnótico, recuerda el momento en que escapa del secuestrador, diciendo: Solo me dije a mí misma que corriera, corriera, corriera.



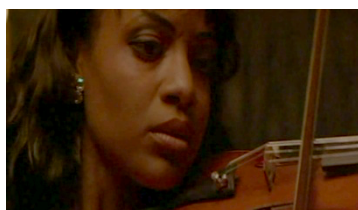
2. COMIENZO MUSICAL. Fuera de campo, oímos al detective Axel, intentando tranquilizarla: Está bien... *(A pie de frase, entra la música y con ella, finaliza la experiencia recordada).*



2. ESCENA SEGUNDA Y ZONA DIEGÉTICA. Primerísimo plano de Naomi, la sobrina del detective, tocando el violín, durante su secuestro. *(Interpreta la "Giga" de la Partita nº 2 en Re menor⁵¹⁹ de Johann Sebastian Bach. Este momento representa la justificación de la diégesis musical).*

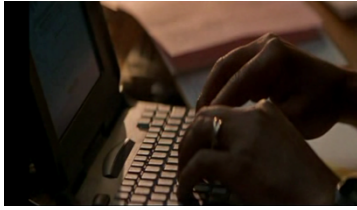


3. TERCERA ESCENA Y EXTRAPOLACIÓN. Plano muy corto, de Axel utilizando un ordenador. *(Aquí da comienzo un relato paralelo, que se produce en otro lugar al de la zona diegética).*



4. RETORNO A LA ZONA DIEGÉTICA. Continuación, en primer plano, de Naomi y de la interpretación de la pieza musical. *(La música continúa unificando todo el pasaje narrativo).*

⁵¹⁹ Interpretada por Sid Page. *(Créditos finales de la película)*



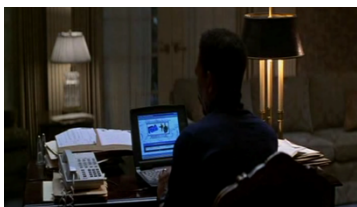
5. CONTINUACIÓN DE LA TERCERA ESCENA Y NUEVA EXTRAPOLACIÓN. Plano detalle de las manos de Axel, haciendo anotaciones en el ordenador. *(La música se encuentra en primer plano durante todo el fragmento, a manera de música aislada, y dejando oculto el sonido ambiente).*



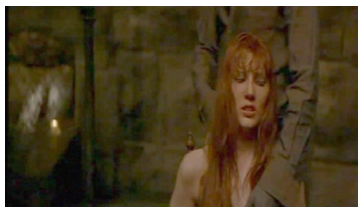
6. RETORNO A LA ZONA DIEGÉTICA. Continuación, con planos de la violinista. *(La música, de gran virtuosismo, con profusión de notas rápidas, refleja la agitación interna que sufre el personaje).*



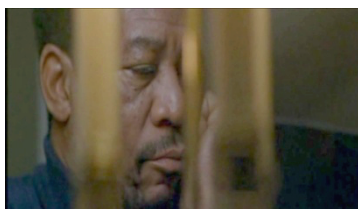
7. CONTINUACIÓN. Plano general, en el que aparecen las chicas que siguen secuestradas. *(El volumen sonoro continúa al mismo nivel, a pesar de alejar la visualización de la violinista).*



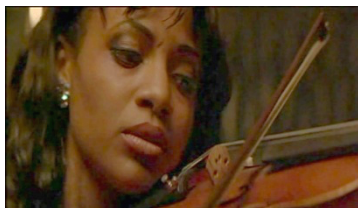
8. CONTINUACIÓN DE LA TERCERA ESCENA Y NUEVA EXTRAPOLACIÓN. Contraplano de Axel, tomando datos del ordenador. *(Se vuelve a usar el mismo concepto sonoro al dejar sin volumen el sonido ambiente).*



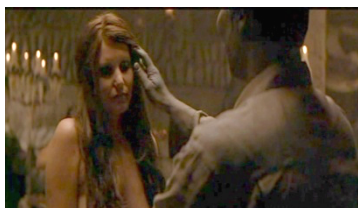
9. RETORNO A LA ZONA DIEGÉTICA. Plano de una de las chicas secuestradas. *(La tensión de la música, potencia el dramatismo de las imágenes).*



10. CONTINUACIÓN DE LA TERCERA ESCENA Y NUEVA EXTRAPOLACIÓN. Plano corto del detective Axel, analizando la información encontrada. *(Los efectos de sonido permanecen en silencio).*



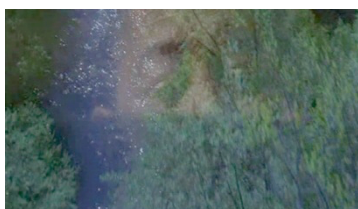
11. RETORNO A LA ZONA DIEGÉTICA. Primerísimo plano a la sobrina del detective. *(Aquí se produce un pequeño respiro en la frase musical).*



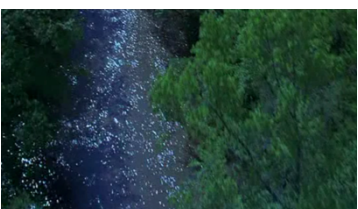
12. CONTINUACIÓN. Plano del psicópata, que acaricia a una de las chicas secuestradas. *(La música continúa su discurso persistente, dando un sentido obsesivo a lo mostrado por las imágenes).*



13. CONTINUACIÓN DE LA TERCERA ESCENA Y NUEVA EXTRAPOLACIÓN. Plano muy corto de Axel, haciendo conjeturas, sobre una pista que le llama la atención. *(A partir de este momento, el volumen musical empieza a desvanecerse lentamente).*



14. CUARTA ESCENA Y PROLONGACIÓN. Fundido del rostro del inspector, con la imagen de un río que le resulta familiar, y supuestamente, cercano al entorno de la guarida del secuestrador. *(El sonido ambiente aparece de nuevo y toma protagonismo, mientras la música va quedando relegada a un segundo plano).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Al finalizar el fundido, queda expuesta claramente la localización del río. *(Cierra la música, con una reverberación forzada).* La imagen funde inmediatamente, con otro plano perteneciente a la siguiente secuencia.

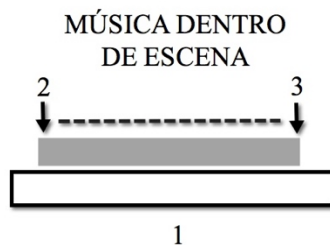
5. 8 TRATAMIENTO TEMPORAL DE LA MÚSICA EXTRADIEGÉTICA

El uso de la *música extradiegética* dentro del espacio temporal implica la supresión de la *diégesis* y su correspondiente justificación visual. En este caso es más lógico hablar de los procesos que se desarrollan relacionándolos con las escenas en las que se producen.

Los recursos principales que se utilizan son los siguientes:

A) *Utilización musical dentro de escena*, en la que el bloque musical se desarrolla a lo largo de la misma escena en la que se desarrolla el pasaje cinematográfico.

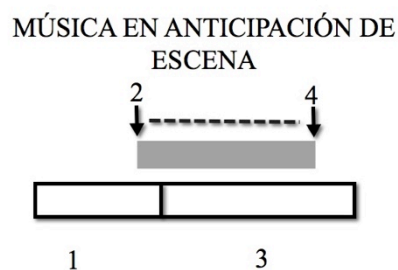
Esquema:



- 1) Escena principal de referencia
- 2) Comienzo y desarrollo musical
- 3) Finalización musical

B) *Anticipación musical de escena*, que consiste en comenzar la música antes de la escena principal de referencia. Produce un efecto de encabalgamiento sonoro. Puede durar desde unos pocos fotogramas a varios segundos. Una vez que la música funciona ya dentro de la escena principal su duración puede variar ampliamente.

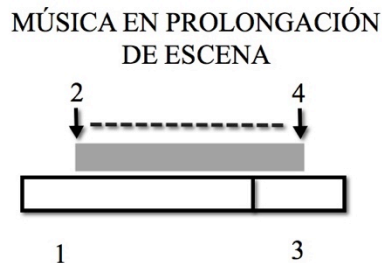
Esquema:



- 1) Escena anterior
- 2) Anticipación y comienzo musical
- 3) Escena principal con el desarrollo musical
- 4) Finalización musical

C) *Prolongación musical de escena*, en la que la música finaliza posteriormente a la escena principal de referencia. Es el efecto contrario a la anticipación y al igual que ésta, constituye otra forma de encabalgamiento entre dos escenas adyacentes.

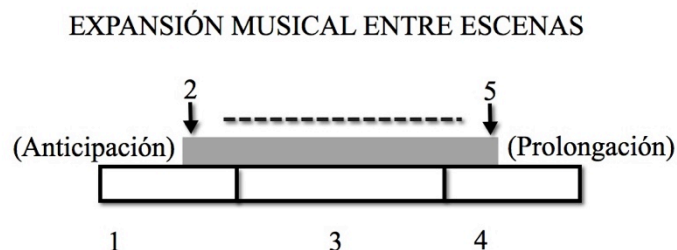
Esquema:



- 1) Escena principal con comienzo y desarrollo musical
- 2) Prolongación y desarrollo musical
- 3) Escena posterior
- 4) Prolongación y finalización musical

D) *Expansión musical entre varias escenas*, en las que la música se desarrolla a lo largo de ellas sirviendo de nexo de unión de todo el conjunto narrativo.

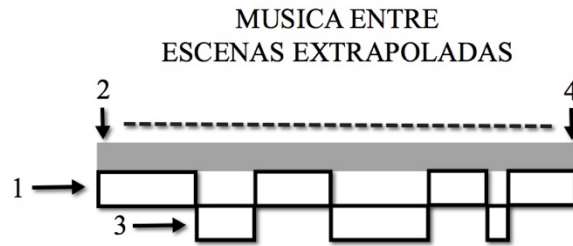
Esquema:



- 1) Primera escena
- 2) Anticipación y comienzo musical
- 3) Escena o escenas intermedias con el desarrollo musical
- 4) Última escena
- 5) Prolongación y finalización musical

E) *Música entre escenas extrapoladas*, por medio de la cual se unifican diferentes escenas que se intercalan a lo largo de una escena principal que sirve de base referencial y a la que se retorna de manera intermitente.

Esquema:



- 1) Escena de referencia
- 2) Comienzo musical
- 3) Escena o escenas extrapoladas
- 4) Finalización musical

Como modelo de utilización de la música extradiegética dentro de la misma escena se estudian sendos pasajes de *Eyes Wide Shut*, *Birdman* y *Jeanne la Pucelle I*. Respecto al uso en anticipación de escena se muestran ejemplos de *The Oxford Murders*, *Kika* y *Sour Grapes*. Asimismo, el recurso de prolongación de escena se analiza con fragmentos de *Detroit Rock City* y *Children of the Revolution*. Por otro lado, la expansión musical entre diversas escenas se constata por medio de extractos de las películas *Crush*, *Le Colonel Chabert* y *Breakfast on Pluto*. Finalmente, se presenta una gran secuencia de *He Got Game* que representa el uso de la extrapolación musical entre escenas.

5. 8. 1 UTILIZACIÓN MUSICAL DENTRO DE LA MISMA ESCENA

1) *Eyes wide shut*

Stanley Kubrick. Reino Unido. 1999.

Al día siguiente de asistir a una fiesta, Alice, la esposa de William Harford, un honorable médico de Nueva York, le cuenta que estuvo a punto de dejarlo, por un hombre que ni siquiera conocía. A partir de ahí, un mundo de sexo y desenfreno se abre ante él, pretendiendo formar parte de una a una congregación secreta, dedicada a placeres sin límite.



1a. COMIENZO MUSICAL DENTRO DE ESCENA. Plano de William, conducido por un escolta, a la gran sala de eventos de la congregación. *(Al llegar, comienza a sonar el "Segundo movimiento" ⁵²⁰ de la Musica Ricercata de György Ligeti).*



1b. Plano general, que muestra a todos los congregados observándole. En el centro del recinto, se encuentra el gran maestro, sentado en actitud inquisitiva. *(La música aporta un significado misterioso a todo el pasaje, impregnando con sus pausados sonidos el silencio que rodea el ambiente).*



1c. Se suceden diversos planos, mostrando máscaras y atuendo de los invitados. *(La idea estática de la pieza musical, apoya la actitud fría y callada de todas las miradas).*



1d. El gran maestro, indica a William que se acerque al centro del salón. *(La melodía comienza a sonar octavada, en registros extremos del piano, produciendo con ello una sensación de solemnidad de la situación).*



1e. Al llegar al centro del salón, los congregados cierran el círculo, y William queda rodeado por todos ellos. *(El piano vuelve a tocar la melodía en una sola octava, en el momento en el que se vuelve dirigiéndose hacia el maestro de ceremonias).*

⁵²⁰ Interpretada por Dominic Harlan. *(Créditos finales de la película)*



1f. El gran maestro le pide a William la contraseña, a lo que este responde, "Fidelio". *(La música adquiere un nivel secundario, para mezclarse en ese instante con sus palabras).*



1g. Después le pide en concreto, la contraseña de la casa. la pregunta, inesperada para William, le deja perplejo y dubitativo, para responder finalmente que la desconoce. Se produce entonces una exclamación general entre todos los invitados. *(La música subraya la sensación de gravedad de la situación, por medio de la frase pianística expresada en las octavas extremas del instrumento).*



1h. La cámara realiza durante este pasaje un movimiento circular mostrando al maestro de ceremonias, impávido, observando al intruso que se ha infiltrado en la reunión. *(Se produce un momento de gran tensión dramática, en el que la pieza musical, se queda repitiendo una sola nota con insistencia).*



1i. Descubierto, el doctor William es obligado a desenmascararse y desnudarse delante de todos. Queda a merced de lo que dictamine el gran maestro, llegando incluso a temer por su vida. *(La música cierra la insistencia de la nota precedente, para retomar de nuevo el dramatismo de la octavación de la melodía).*



1j. FINALIZACIÓN MUSICAL DENTRO DE LA MISMA ESCENA. Balconada lateral del recinto. Plano de una mujer enmascarada, semidesnuda, que grita "¡basta!" y pide que se deje marchar a William. A cambio, ella ofrece su cuerpo para redimir la falta del intruso. *(Con su voz, se para bruscamente el discurso musical).*

2) *Birdman*

Alejandro González Iñárritu. USA. 2014.

El actor Riggan Thomson, famoso por haber interpretado a un célebre superhéroe, debe afrontar el estreno de una nueva obra teatral en Broadway. En esas circunstancias decide replantearse su situación vital.



1a. COMIENZO MUSICAL DENTRO DE ESCENA. Riggan se acaba de despertar de una terrible borrachera. Una voz interna le increpa mientras caminar por las calles de Nueva York. *(De fondo, empieza a oírse el "Chorus of Exiled Palestinians"⁵²¹ de la ópera The Death of Klinghoffer, del compositor John Adams).*



1b. De repente, la voz de su conciencia toma la forma del héroe de cómic "Birdman", cuyo papel encarnó durante años. *(Los efectos de sonido de ambiente permanecen en primer término, mientras, la música suena en segundo plano).*



1c. Un plano general muestra a Riggan seguido de "Birdman", que naturalmente, pasa desapercibido por la gente. *(La música va tomando poco a poco un cierto auge sonoro).*



1d. "Birdman" recrimina los prejuicios de Riggan. De manera sorpresiva, se eleva y vuela detrás de él. Le incita a reaccionar ante la sociedad. *(Se va creando una gran tensión narrativa, lo que hace que la pieza musical vaya adquiriendo paralelamente más protagonismo).*



1e. Desaparece "Birdman" y se queda solo Riggan. Sus pensamientos, aflorando del subconsciente, han conseguido convencerlo. Ahora se siente seguro y cree que puede conseguir todo lo que se proponga. *(La música ya se encuentra funcionando, en este instante, en primer nivel, conjuntamente con el resto de elementos sonoros).*

⁵²¹ Interpretado por The London Opera Chorus y The Orchestra of the Opéra de Lyon., dirigidos por Kent Nagano. *(Créditos finales de la película).*



1f. Riggan, con solo mover un dedo, produce una espectacular explosión, lo que origina el comienzo de una batalla impresionante en el centro de la ciudad. *(Los efectos de sonido toman realce, enfatizando los puntos de tensión. Mientras, el coro musical canta reforzando enfáticamente la espectacularidad del pasaje).*



1g. "Birdman" se pone a gritar: ¡A eso me refiero...! ¡Estremecedor! ¡Grande, fuerte, rápido! *(Con su monólogo, la música y los efectos sonoros se relajan momentáneamente y permanecen a la espera en un segundo término).*



1h. Un pájaro monstruoso y gigantesco aparece en el tejado de un edificio, luchando contra los helicópteros y aviones que sobrevuelan el cielo y atacando a "Birdman", que le increpa diciendo: ¡Adoran esta mierda, adoran la sangre, adoran la acción! *(Al terminar de hablar se produce el punto culminante sonoro).*



1i. Súbitamente la tensión se desvanece y Riggan se queda solo gritando como un pájaro y diciéndose a sí mismo: ¡Sí...! ¡La próxima vez que chille explotaré en millones de oídos!



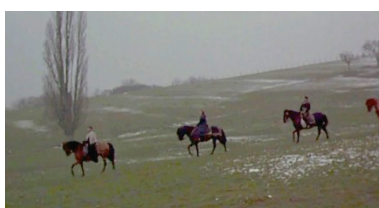
1j. A continuación, comienza a levitar y se posa en un tejado. Ha comprendido que puede volver a conseguir cualquier cosa que se proponga en su profesión y demostrar a todos que no está acabado. Solo falta una última prueba, ahora él se ha convertido en el propio "Birdman" y va a volar, como un pájaro, a través de la ciudad. *(La música se desvanece lentamente).*

3) *Jeanne la Pucelle I - Les batailles* (Juana de Arco I - Las batallas)
Jacques Rivette. Francia. 1994.

Primera parte del drama biográfico sobre Juana de Arco. Desde su aldea natal, la heroína viaja con la idea de entrevistarse con el futuro rey de Francia Carlos VII y conseguir su apoyo para romper el cerco de Orleans.



1. PRIMERA ESCENA. La comitiva ha salido rumbo a Chinon, para que Juana de Arco se entreviste con el Delfín de Francia, Carlos de Valois.



2. COMIENZO MUSICAL. A mitad de trayecto, el grupo de jinetes atraviesa una llanura. (*Entra, en primer plano sonoro, el himno "Veni Sancte Spiritus"*⁵²², de Guillaume Dufay. La obra es de la época y fue realizada para las Visperas de Pentecostés).



3. FINALIZACIÓN MUSICAL. En medio de la llanura, la música deja de sonar sin sentido alguno.



4. CONTINUACIÓN DE ESCENA. Avanza el grupo siguiendo el camino por la explanada.



5. SEGUNDA ESCENA. El narrador cuenta lo que sucedió en el viaje. Antes de comenzar su monólogo hay unos segundos de silencio donde hubiera sido más oportuno finalizar la música, sirviendo así de enlace estructural y evitando el ilógico vacío sonoro.

⁵²² Interpretada por miembros del grupo Hesperion XX y La Capella Reial de Catalunya bajo la dirección de Jordi Savall. (BSO)

5. 8. 2 ANTICIPACIÓN DE ESCENA

1) *The Oxford Murders* (Los crímenes de Oxford)

Alex de la Iglesia. España. 2008.

Un asesino en serie está realizando una serie de crímenes en la Universidad de Oxford. Un estudiante americano y su profesor, deberán descifrar las claves que usa el psicópata para descubrir su identidad.



1. ANTICIPACIÓN DE ESCENA Y COMIENZO MUSICAL. Plano de Mrs. Eagleton invitando a Martin a jugar al "Scrabble". (Cuando termina de hablar, entra "The King of Denmark's Galiard"⁵²³ de John Dowland).



2. NUEVA ESCENA. Elipsis de tiempo y plano de espaldas de Martin, por las calles de la universidad camino de su apartamento. (El carácter de la música es muy jovial, aportando a la secuencia una ambientación alegre del lugar).



3. Primer plano de Martin, mostrando una actitud de curiosidad y tranquilidad en su rostro. (La pieza musical corresponde a una "gallarda", que es una danza del Renacimiento⁵²⁴, y que era el baile favorito de la reina Isabel I de Inglaterra⁵²⁵).



4. Plano de Martin, que sale a una plaza muy concurrida, del campus de la universidad. (Su movimiento va casi parejo al ritmo vigoroso de la música, que suena en primer término).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de espaldas del estudiante, en una breve toma, que le lleva a su apartamento. (Continúa la siguiente frase musical que concluye justo antes de verse la puerta de la casa donde se va a hospedar).

⁵²³ interpretada por *The Forge Players*. (Créditos finales de la película)

⁵²⁴ Se la menciona en manuales de danza de diversos países.

⁵²⁵ BRISSENDEN, Alan. *Shakespeare y la Danza*. Atlantic Highlands, Nueva Jersey: Humanities Press, 1981. pp. 4-5

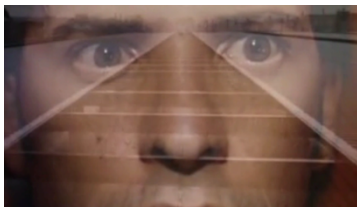
2) *Kika*

Pedro Almodóvar. España. 1993.

Una serie de pintorescos personajes rodean la relación que mantienen la vital maquilladora Kika y su introvertido novio Ramón.



1. ANTICIPACIÓN DE ESCENA Y COMIENZO MUSICAL. Primerísimo plano de Ramón, que acaba de despertar de una catalepsia. Zoom de la cámara, para tomar un plano de sus ojos. (*Entra, con gran volumen sonoro, la "Danza Española n° 5",*⁵²⁶ *de Enrique Granados*).



1. FUNDIDO. Los ojos de Ramón se fusionan con los raíles de la vía de un tren. Se produce un "flashback", que narra lo sucedido unos meses antes. (*El nivel sonoro de la música continúa en primer término*).



1. ESCENA SIGUIENTE. Plano general mostrando el acercamiento de un tren. (*Los efectos de sonido ambiente comienzan a mezclarse poco a poco con la música*).



1. CONTINUACIÓN. Un nuevo plano general visualiza la llegada del ferrocarril a la estación. (*La música queda relegada a un segundo plano sonoro*).



1. FINALIZACIÓN MUSICAL. Contraplano medio de Ramón. Está esperando la llegada de su amigo Nicholas, que circunstancialmente, se convertirá en su padrastro. (*La música termina al mismo tiempo que se detiene el tren*).

⁵²⁶ Interpretada por London Symphony Orchestra bajo la dirección de Ataúlfo Argenta. (Créditos finales de la película).

3) *Sour Grapes* (Cuestión de suerte)

Larry David. USA. 1998.

Richie y su primo Evan, se animan a ir a Atlantic City a jugarse el dinero en las máquinas tragaperras. Cuando parece que lo han perdido todo, un último intento hace que consigan un premio importante.



1. ANTICIPACIÓN DE ESCENA Y COMIENZO MUSICAL. La pareja de Evan se queda en la cama del dormitorio del hotel, mientras él se acerca a la habitación de su primo Richie. (*Empieza a oírse la "Gavotte"*⁵²⁷ *de la ópera Mignon, de Ambroise Thomas*).



2. ESCENA SIGUIENTE. Evan sale del dormitorio y comienza a andar a través del pasillo de la planta del hotel. (*La música aporta un carácter divertido y alegre al pasaje*).



3. Continúa paseando a lo largo del hotel. (*La pieza musical, si bien es una música de danza, se acopla perfectamente al instante narrativo*).



4. Finalmente, Evan llega a la habitación de su primo. Llama a la puerta y espera. (*La música sigue cubriendo distendidamente la escena*).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Richie abre la puerta y le anima a entrar. (*El sonido del cierre de la puerta, una vez que ha entrado Evan, corta súbitamente el bloque musical*).

⁵²⁷ Interpretada por Detroit Symphony Orchestra bajo la dirección de Paul Daray. (*Créditos finales de la película*).

5. 8. 3 PROLONGACIÓN DE ESCENA

1) *Detroit Rock City* (Cero en conducta)

Adam Rifkin. USA. 1999.

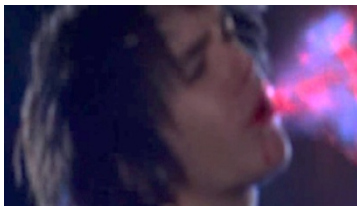
Narra las peripecias de un grupo de amigos, para conseguir unas entradas y poder asistir al concierto de "Kiss", su grupo preferido.



1a. ESCENA PRIMERA Y COMIENZO MUSICAL. Un grupo de chicos comienza una pelea. *(Nada más producirse el primer puñetazo, entra el tema musical "O Fortuna"*⁵²⁸ *de la cantata Carmina Burana, de Carl Orff).*



1b. La luces acompañan los golpes que se propinan entre ellos. *(La música está en primer nivel sonoro durante todo el pasaje. No hay efectos de sonido. Se produce un montaje visual acorde a las frases musicales, lo que ayuda a dar una gran cohesión rítmica).*



1c. Los puñetazos hacen saltar espectacularmente la sangre de los contrincantes a través de un tratamiento de utilización continua de la cámara lenta. *(Cada golpe va sincronizado con ataques de la percusión).*



1d. Pronto se llega al clímax visual, en el que se funden las imágenes con las figuras de los personajes y el juego de luces. *(Se utilizan los compases finales de la pieza, en los que se reiteran ataques percusivos, puntuados por los platillos, que se conjuntan con los últimos puñetazos de la pelea).*



2. ESCENA SEGUNDA, PROLONGACIÓN Y FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de la fachada de un estadio, con el nombre del grupo "KISS", en grandes letras luminosas. *(Esto sirve de cierre del bloque musical, que se prolonga durante unos pocos fotogramas sobre la nueva escena).*

⁵²⁸ Se especifican el autor y la obra, sin embargo no se citan los intérpretes. *(Créditos finales de la película)*

2) *Children of the Revolution* (Hijos de la revolución)

Peter Duncan. Australia. 1996.

La comunista australiana Joan Fraser tiene un hijo, llamado Joe Welsh, como fruto de su relación con Joseph Stalin. Pasados los años, el joven se rebelará contra el sistema social imperante, pero deberá afrontar, en contrapartida, la otra realidad de la gente que tuvo que huir de las purgas ordenadas por su padre natural.



1a. ESCENA PRIMERA Y COMIENZO MUSICAL. Joan sale aterrorizada del dormitorio, ante la situación que acaba de vivir. (Se oye la música de "The Ghost"⁵²⁹, perteneciente a la adaptación cinematográfica de Hamlet, de Dmitri Shostakovich).



1b. Stalin ha sufrido un infarto mientras permanecía en la cama con ella. Joan avisa inmediatamente a su ayudante y juntos vuelven al dormitorio, donde se encuentra el cadáver. (La música tiene un carácter misterioso, que envuelve sepulcralmente la acción dramática).



1c. El ayudante contempla de cerca el rostro inerte del dictador. Joan siente un ataque de náuseas que la hacen correr al cuarto de baño. (El bloque musical, se reproduce dentro de un discurso lento e intermitente y en un nivel suave, casi oculto).



1d. Una vez comprobado lo sucedido, el ayudante efectúa una llamada telefónica para solicitar un médico. (La música permanece inmutable dentro del desarrollo de la escena).



2. ESCENA SEGUNDA, PROLONGACIÓN Y FINALIZACIÓN MUSICAL. El oficial le pregunta si ella lo ha matado, a lo que Joan contesta que sí. (Una vez que se entra en la siguiente escena, la música funde rápidamente).

⁵²⁹ Película dirigida por Grigori Kozintsev (1964). Interpretada por The Belgian Radio Symphony Orchestra bajo la dirección de Jose Serebrier. (Créditos finales de la película)

5. 8. 4 EXPANSIÓN MUSICAL A TRAVÉS DE DIVERSAS ESCENAS

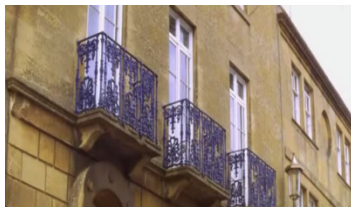
1) *Crush* (Mientras haya hombres)

John McKay. Reino Unido. 2001.

Kate Scales, directora de un colegio, comienza un romance con un joven de 25 años. Sus amigas, Janine, jefa de policía y Molly, médico, tres veces divorciada, consideran que no es la relación adecuada para ella.



1. COMIENZO DE MÚSICA Y PUNTO DE ANTICIPACIÓN. Molly ha quedado con su amiga Janine. Mientras le relata una de sus innumerables relaciones sentimentales, se produce un flashback de la historia que le está contando. *(Entra un fragmento de La consagración de la primavera⁵³⁰, de Igor Stravinski).*



2a. SEGUNDA ESCENA. Plano de la fachada de la casa de Molly. *(El bloque musical, cubre totalmente la ambientación sonora).*



2b. CONTINUACIÓN. Janine sale del edificio y muy decidida, coge su automóvil para asistir a la cita. *(La acentuación de la música, aporta ritmo y tensión al pasaje, subrayando la natural excitación que afecta al personaje).*



3a. TERCERA ESCENA Y PROLONGACIÓN. Janine se encuentra en un restaurante departiendo con su cita. Mientras, en off, va narrando las incidencias, a su amiga. *(La música queda ahora relegada a un segundo término, como fondo de la narración).*



3b. FINALIZACIÓN MUSICAL. Un plano cercano de ambos, visualiza la situación. *(Con la frase "No sé que pedir...", concluye súbitamente la música).*

⁵³⁰ Se trata de la "Danza de los adolescentes". En los créditos finales de la película sólo se especifica el compositor y la obra. No se indica ni la parte correspondiente ni la interpretación.

2) *Le Colonel Chabert* (El Coronel Chabert)

Yves Angelo. Francia. 1994.

Basada en una novela de Balzac, narra los esfuerzos del Coronel Chabert, dado por muerto en las guerras napoleónicas, por recuperar su estatus social y su fortuna, cuando regresa a su país, después de diez años de penurias.



1a. COMIENZO DE MÚSICA Y PUNTO DE ANTICIPACIÓN. Plano del coronel Chabert andando por las calles de París. *(Continúan oyéndose los comentarios de la escena anterior. Sobre los que empieza a oírse, lejanamente, la "Variación N° 11"⁵³¹ de los Estudios Sinfónicos para piano, Op. 13, de Robert Schumann).*



1b. El coronel se acerca hasta quedar visualizado en un primer plano, sumido en sus recuerdos. Su expresión denota una gran tristeza. *(La música va tomando más presencia, mientras los diálogos se desvanecen).*

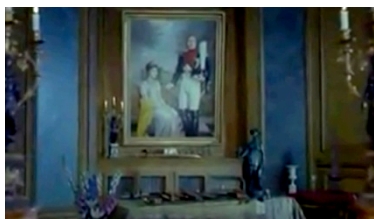


2a. ESCENA CENTRAL. Flashback, empezando por la fachada de la mansión del coronel. *(La música queda ya completamente aislada en primer término).*

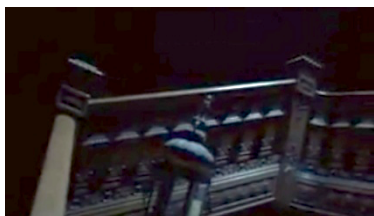


2b. Continuidad, con un recorrido por los salones del palacete, mostrando una lujosa decoración. *(La música continúa ilustrando el pasaje).*

⁵³¹ Se trata, efectivamente del estudio 11, o variación 11, y no del 9, tal y como indican erróneamente los créditos finales de la película. El intérprete es Philippe Casard.



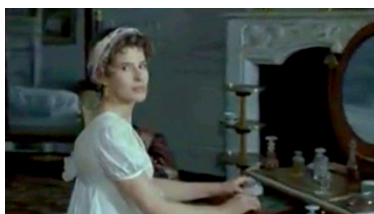
2c. Retratos de prestigiosos artistas, como el del coronel y su esposa. *(El carácter melódico de la pieza ayuda a reflejar el sentido de añoranza que se está narrando).*



2d. Planos de la escalera, con un movimiento ascendente de la cámara, que evoca la subida a la planta superior. *(La música parece moverse con las imágenes).*



2e. Plano general de las habitaciones privadas, donde el propio Chabert se encuentra, vistiéndose su uniforme militar de alta graduación. *(El nivel musical cubre todo el fragmento narrativo reforzando el dramatismo del pasado perdido).*



2f. En la habitación contigua su bellissima esposa, cuando aún estaba casada con él. *(Momento que concuerda con el punto culminante del pasaje musical y acentúa el dolor que padece el coronel ante la pérdida sufrida).*



3a. RETORNO A LA ESCENA DE PARTIDA. ESCENA. Un primerísimo plano de Chabert muestra su desesperación. Los momentos vividos en el pasado no volverán. Lo ha perdido todo. *(La música acentúa este instante, que resume conjuntamente con las imágenes el trágico devenir del personaje).*



3b. FINALIZACIÓN MUSICAL. Una carroza se acerca al coronel. *(El el ruido que producen coche y caballos lo devuelven a la cruda realidad y con ello, la música termina desvaneciéndose lentamente).*

3) *Breakfast on Pluto* (Desayuno en Plutón)

Neil Jordan. Irlanda. 2005.

Patrick es abandonado de pequeño en la casa de su padre biológico, el sacerdote Padre Liam. Sus relaciones con su familia adoptiva, sus amigos y su estricta educación católica, le marcarán profundamente. Su inconformismo hace que deje el pueblo natal para dirigirse a Londres, en busca de su verdadera madre.



1. COMIENZO DE MÚSICA Y PUNTO DE ANTICIPACIÓN. Plano del obispo y el padre Thomas, que acuden a atender a unas feligresas, *(Nada más finalizar un breve comentario de obispo, se anticipa la música de la escena siguiente: El "Himno de la coronación",⁵³² de Zadok the Priest, HWV 258, de G. F. Handel).*



2. SEGUNDA ESCENA. Sobre un primer plano del padre Liam durmiendo, aparece el título del capítulo, "35 Vísperas de Navidad". *(La música tiene el carácter de "pompa ceremonial", ya que fue escrita para la Coronación de Jorge II de Gran Bretaña, en 1727).*



3. Plano de Patrick, el hijo travestido del Padre Liam, y su pareja, que se encuentran durmiendo en otro dormitorio. *(El volumen de la música va en crescendo).*



4. TERCERA ESCENA. El rechazo de los parroquianos, que consideran escandalosa esa situación, lleva a un exaltado, a lanzar un artefacto incendiario, dentro de la casa. *(Los efectos de sonido toman mayor presencia acústica).*



5. El fuego se propaga rápidamente a través de los muros y las escaleras. *(La música alcanza el primer nivel sonoro, en unión con el fragor del fuego).*

⁵³² Interpretado por Huddersfield Choral Society y Northern Sinfonia of England. *(Créditos finales de la película)*



6. Plano de Patrick y su pareja, que duermen plácidamente mientras el fuego se aproxima a su habitación. *(Los efectos sonoros reflejan la realidad acústica, mientras la música suena en primer nivel).*



7. El Padre Liam se despierta y se da cuenta inmediatamente de todo lo que está sucediendo. Sus vidas corren peligro. *(Entra el coro, produciendo en la imagen un efecto dramático e infernal).*



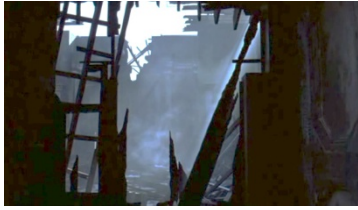
8. El Padre corre a socorrerlos y los aleja de las llamas. *(La música enmascara los gritos que se producen, dando al pasaje una sensación de impotencia de los personajes ante lo que está sucediendo).*



9. CUARTA ESCENA. Exterior, noche. Plano general del edificio en llamas. Los bomberos luchan por sofocar el incendio. *(La música se queda de nuevo en la parte instrumental. Los efectos de sonido y las voces de los bomberos a lo lejos ayudan a relajar un poco la tensión).*



10. El Padre Liam, Patrick y su pareja, observan la catástrofe. *(Continuidad de la compartiendo nivel dinámico con el resto de elementos sonoros).*



11. QUINTA ESCENA. Exterior día. Plano general del edificio en ruinas, después del incendio. *(Continuidad de la música, dando unidad al enlace de todas las escenas).*



12., Plano del Padre Liam en pijama, entre los escombros, mirando con pesar lo que ha quedado de la casa. *(La música, que va moderando su volumen, añade un punto de tristeza a las imágenes).*



13. No entiende el por qué de todo esto. Coge un cáliz de entre las ruinas y se queda con la mirada fija en él. *(El bloque musical continúa relajando muy lentamente su nivel sonoro).*



14. Plano general de un grupo de vecinos, que observan al Padre a través del humo, como sombras furtivas llenas de complicidad. *(El volumen de la música se va perdiendo lentamente).*



15. SEXTA ESCENA, PROLONGACIÓN Y FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de la calle. Un autobús llega a un pueblo. Sobre la imagen aparece el título del siguiente capítulo, "36 Me está destrozando", Patrick y su pareja han tenido que dejar el lugar. *(Al entrar en esta secuencia, la música se funde totalmente con la imagen, que se va a negro).*

5. 8. 5 MÚSICA EN EXTRAPOLACIÓN DE ESCENAS

He Got Game (Una mala jugada)

Spike Lee. Usa. 1998.

Jake Shuttlesworth es un convicto que cumple condena en la penitenciaría del estado, por haber matado accidentalmente a su esposa. El alcaide le propone reducir su pena, si consigue que su hijo Jesus, gran jugador de baloncesto, acepte la beca deportiva para jugar en el equipo de la universidad, en vez de acceder a la propuesta de la NBA.



1a. ESCENA DE REFERENCIA Y COMIENZO MUSICAL. Plano del alcaide cuando plantea a Jake las condiciones para la reducción de su condena. Jake le expresa el amor que siente por su hijo. *(Empieza a oírse de fondo, la música de la "Suite" del ballet Billy The Kid,⁵³³ de Aaron Copland).*



2a. EXTRAPOLACIÓN. Su hijo Jesus recibe la carta de su padre y siente una gran emoción. *(El comienzo de la narración se corresponde con los primeros compases de la partitura).*⁵³⁴



1b. ESCENA DE REFERENCIA. Un plano amplio muestra a Jake sentado en la celda, narrando, en un soliloquio, sus sentimientos hacia su hijo. *(El carácter de la introducción musical va marcado por un "tempo lento maestoso").*



2b. EXTRAPOLACIÓN. En contraste, sigue un primerísimo plano de Lala, la novia de Jesus. *(La instrumentación, que va interpretada por la familia de viento madera, aporta intimidad a la narración visual).*

⁵³³ Interpretada por The London Symphony Orchestra bajo la dirección de Aaron Copland. *(Créditos finales de la película).*

⁵³⁴ Esta introducción lleva el título "*The Open Prairie*" en la partitura orquestal.



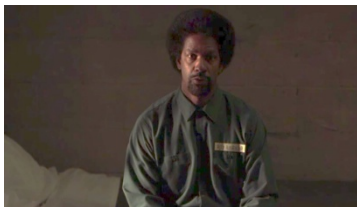
1c. ESCENA DE REFERENCIA. La cámara se va acercando lentamente a Jake, que continúa con su monólogo. *(La música apoya de fondo sus palabras y sirve de unión al intercambio continuado de planos y escenas).*



2c. EXTRAPOLACIÓN. Dakota, la amante de Jake, se va con tristeza, sabiendo que no le volverá a ver. *(El discurso musical se mueve en paralelo al pasaje narrativo).*



2c'. CONTINUACIÓN. Plano panorámico del autobús en el que va Dakota, alejándose por la carretera. *(La música mantiene su nivel sonoro en correspondencia al nivel vocal del relato).*



1d. ESCENA DE REFERENCIA. Plano medio de Jake. *(Poco a poco se van añadiendo nuevos instrumentos a la partitura).*



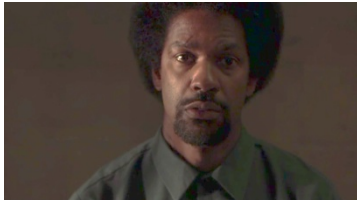
2d. EXTRAPOLACIÓN. Unos amigos de Jesus comentan su situación. *(El nivel de su diálogo permanece casi aislado, evitando el sonido ambiente, para dejar que sólo la música continúe sonando al mismo tiempo).*



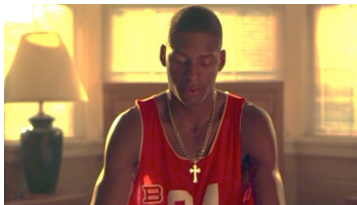
1e. ESCENA DE REFERENCIA. La cámara se ha acercado más a Jake, hasta un plano medio corto. *(Su voz, va apoyada ahora por repetición insistente de las notas de un acorde musical).*



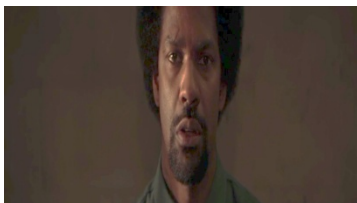
2e. EXTRAPOLACIÓN. Plano de Jesus, y su profesora dando la lección. *(La música da paso a la entrada de la línea melódica de una flauta que aporta lirismo a la narración).*



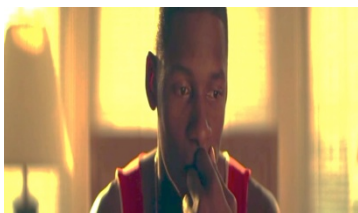
1f. ESCENA DE REFERENCIA. Primer plano de Jake. *(La proximidad de la finalización de la lectura de la carta va cobrando un auge sutil por medio de la suave nivelación sonora de la música).*



2f. EXTRAPOLACIÓN. Plano medio de Jesus leyendo la carta de su padre, mostrando una gran tristeza y emoción. *(La frase musical, marcada por la línea de la flauta, da continuidad a toda esta introducción narrativa).*



1g. ESCENA DE REFERENCIA. Un primerísimo plano de Jake, que se muestra intencionadamente cóncavo, cuando se despide en la carta que ha enviado a su hijo. *(El nivel de la música va tomando un mayor realce sonoro).*



2g. EXTRAPOLACIÓN. En correspondencia, se ve otro primerísimo plano cóncavo de Jesus al finalizar de leerla. Su emoción hace que se le salten las lágrimas. *(La terminación de la lectura deja el relevo al discurso prioritario de la pieza musical).*



2g'. EXTRAPOLACIÓN. Plano panorámico de la cancha de baloncesto de Big State, donde Jesus está entrenando. *(La música llega en este instante a un pequeño punto de tensión en su desarrollo, secundado por el sonido ambiente producido en la cancha de baloncesto).*



1h. ESCENA DE REFERENCIA. Correspondencia con el plano anterior, por medio de un plano cenital de la cancha de la cárcel donde se encuentra su padre. *(La música continúa marcando su punto de tensión por medio de la insistencia del sonido agudo del clarinete).*



1h'. CONTINUACIÓN. Primer plano de Jake, en la pista de baloncesto, lanzando la pelota. *(De repente, parece sincronizarse la música con las imágenes por medio del cambio repentino de la densidad orquestal. El lanzamiento de la pelota, a cámara lenta, se refleja en los papeles solistas de la trompa y el oboe⁵³⁵ respectivamente).*



2h. EXTRAPOLACIÓN. Complementariamente se muestra un primer plano de Jesus, lanzando también la pelota en su cancha correspondiente. *(Se añaden en este instante nuevos instrumentos a la melodía principal, que marcan otro punto de tensión en el discurso musical).*

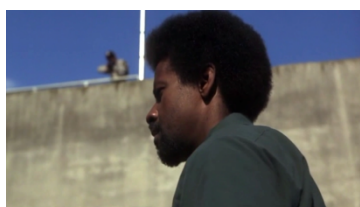
⁵³⁵ En la partitura original hay, en medio de estos instrumentos, un solo de flauta que se ha eliminado en el montaje sonoro de este pasaje.



1i. ESCENA DE REFERENCIA. Después de una serie de intercambios de planos que visualizan las acciones que el padre y el hijo realizan en los respectivos lugares donde se encuentran, aparece un plano medio en contrapicado de Jake. Esta imagen refleja, de manera simbólica, la seguridad del personaje. *(La música va tomando realce sonoro).*



1i'. CONTINUACIÓN. Un guardia de la cárcel controla desde lo alto los movimientos de Jake. *(Este pasaje narrativo marca el comienzo de un conflicto entre los personajes de la trama que va secundado por la inclusión de nuevos instrumentos musicales).*



1i". CONTINUACIÓN. Jake se mueve desafiante ante la mirada del guardia. *(La música llega a su máximo punto de tensión, reflejado por el sonido del "tutti" orquestal).*



2i. EXTRAPOLACIÓN. Paralelamente se encuentra su hijo Jesus, en la pista de Big State, a punto de lanzar una pelota. Es como si supiese, y oyese, lo que le está sucediendo a su padre. *(El sonido musical continúa apoyando el dramatismo de la secuencia).*



1j. ESCENA DE REFERENCIA. Apuntándole con el rifle, el guardia le grita a Jake, para que no traspase el área de seguridad. *(Los gritos se entremezclan con el gran volumen sonoro de la música).*



1j'. CONTINUACIÓN. Plano cenital de Jake junto a la canasta, simbolizando la inferioridad de condiciones en las que se encuentra. *(La música avanza hacia el punto culminante).*



2j. EXTRAPOLACIÓN. Paralelamente, se visualiza a Jesus moviéndose por la pista de baloncesto y dispuesto, al igual que su padre, a tomar una determinación. *(El gran sonido orquestal mantiene la tensión del pasaje).*



1k. ESCENA DE REFERENCIA. Plano corto del guardia apuntando a Jake. *(En este instante, comienza el gran "tutti " de la orquesta. Es el momento definitivo de una determinante acción dramática).*



1k'. CONTINUACIÓN. Al mismo tiempo, Jake se mueve dispuesto a traspasar el área de seguridad, mientras el guardia le grita enérgicamente para que no lo haga. *(La música acompaña la desafiante determinación del personaje).*



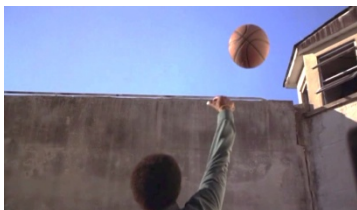
1k". CONTINUACIÓN. Plano detalle del dedo del guardia, a punto de apretar el gatillo. Se produce un momento de gran tensión dramática. *(Se produce el momento clave de todo este pasaje, acompañado por el gran volumen en la insistencia de la repetición de los acordes musicales).*



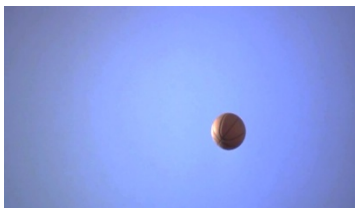
1k'''. CONTINUACIÓN. Plano corto, en picado, de Jake, que mira desafiante al guardia. A continuación se gira, para mirar a la canasta. Está dispuesto a ser sacrificado. *(La música cierra súbitamente).*



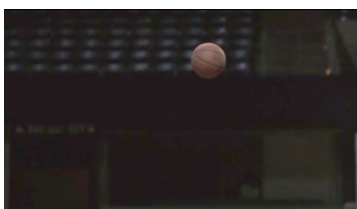
1k'''. CONTINUACIÓN. El guardia parece que va a disparar. Sólo se oye su grito obligando a Jake para que retroceda inmediatamente. *(Se crea un silencio de música que aporta deliberadamente una gran expectativa narrativa).*



1k'''''. CONTINUACIÓN. Jake lanza con fuerza la pelota, con la intención de que sobrepase los límites de la cárcel. *(Después de oírse la voz del guardia, y con el movimiento, a cámara lenta, del propio Jake lanzando la pelota, continúa la música, ésta vez desde un lugar diferente de la partitura).*⁵³⁶



1k'''''. CONTINUACIÓN. La cámara lenta sigue el movimiento de la pelota. *(La música recuerda el comienzo de la secuencia, esta vez partiendo del fondo instrumental de un cuarteto de trompas).*



2k. EXTRAPOLACIÓN. Mediante un juego de elipsis simbólica, la pelota cae en la pista donde se encuentra entrenando Jesus. *(El discurso musical se desarrolla de manera natural a la partitura, que va reflejando la inclusión paulatina de nuevos instrumentos).*

⁵³⁶ Corresponde exactamente a la reexposición temática, titulada "The Open Prairie again". Los fragmentos utilizados de la partitura son, así pues, los del comienzo y final de la suite orquestal. Se eluden, deliberadamente, las piezas intermedias de la misma.



2k'. CONTINUACIÓN. Jesus ve caer la pelota y se queda mirándola fijamente. *(Mientras la música va adquiriendo un nuevo realce, el efecto de sonido producido por la caída de la pelota acentúa la nueva realidad subjetiva del pasaje).*



2k". CONTINUACIÓN. Jesus suelta su pelota y recoge la del padre. Esta actitud refleja el perdón del hijo después de tantos años pasados. *(La música queda sola sonando en primer nivel sonoro).*



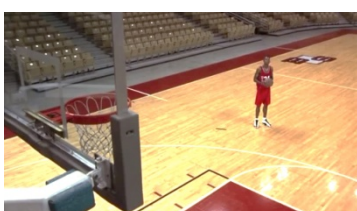
1l. ESCENA DE REFERENCIA. En plano picado, Jake mira de nuevo al guardia, que no ha sido finalmente capaz de dispararle. *(El gran volumen del "tutti" orquestal vuelve a sonar majestuosamente reflejando el triunfo definitivo del personaje).*



1l'. CONTINUACIÓN. De nuevo aparece el plano cenital, que marca el comienzo del final de la secuencia. Jake se va andando y desaparece. *(La pieza musical se encamina hacia su final).*



2l. EXTRAPOLACIÓN. Desde un plano corto del rostro de Jesus, que mira sonriendo a la canasta mostrando una gran felicidad, la cámara va abriendo lentamente. *(A manera de coda insistente, la música realza brillantemente el final de toda la secuencia).*



2l'. CONTINUACIÓN Y FINAL DE MÚSICA. Con un gran plano general de Jesus en la pista de baloncesto, un súbito corte a negro, pone fin a la película. *(El acorde final de la partitura sirve de cierre a ese último plano).*

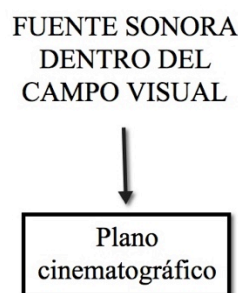
SEXTA PARTE

UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA EN EL NIVEL SONORO

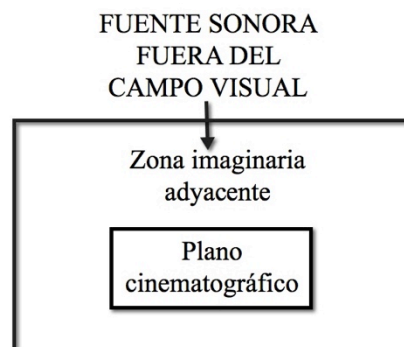
6.1 FOCALIZACIÓN MUSICAL

Un punto importante a la hora de estudiar el sonido en la música de cine es delimitar donde se encuentra la fuente sonora. Ésta se puede situar dentro del campo visual o fuera de él. En el caso de la *música diegética* esta focalización puede ser oída y mostrada directamente en pantalla, o por lo contrario, es escuchada en zonas adyacentes al foco sonoro y supuesta a nivel perceptivo por parte del espectador.

A) Fuente sonora diegética, dentro del campo visual

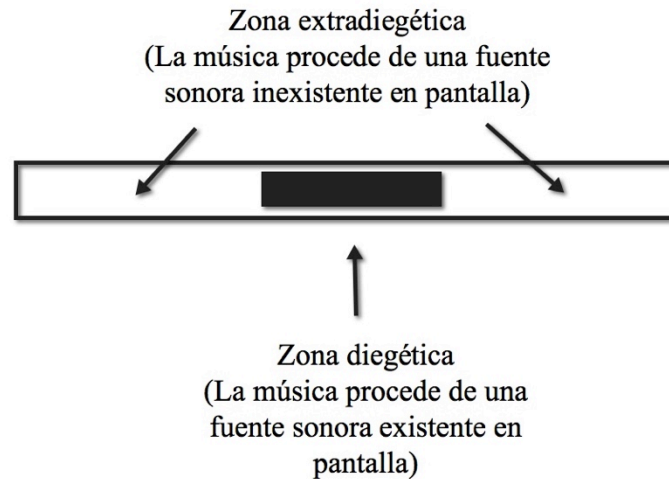


B) Fuente sonora diegética, fuera del campo visual



Cuando la música es *extradiegética*, la fuente sonora está situada siempre fuera de pantalla. No forma parte del contexto interno propio del segundo nivel narrativo, o *nivel diegético*, y funciona exclusivamente como una fuente sonora ubicada en el punto de escucha del público. Los personajes no la oyen.

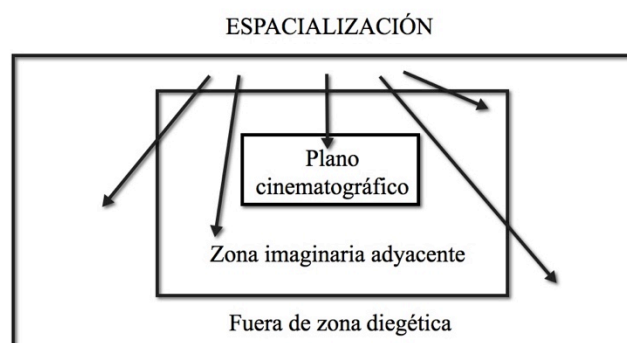
C) Fuente sonora extradiegética. (Sonido fuera de pantalla)



En el esquema anterior podemos observar la diferencia de focalización entre los diversos niveles narrativos musicales. *La zona diegética* conlleva la disposición de la fuente sonora dentro del entorno visual, *La zona extradiegética* se acopla desde fuera a él.

D) Espacialización

Otra cuestión importante es delimitar el espacio en el que se colocan los emisores sonoros. En la realidad cinematográfica, la voz, los efectos de sonido y la música ocupan las diversas zonas a la manera de un conjunto instrumental en el que todos sus elementos se distribuyen y nivelan para dar cohesión al discurso para hacerlo nítidamente inteligible.



A continuación se analizan ejemplos de diversas películas, donde se muestran las posibilidades de estos recursos:

6. 1. 1 FUENTE SONORA DIEGÉTICA, DENTRO DEL CAMPO VISUAL

Manjar de amor

Ventura Pons. España. 2002.

El joven Paul, con grandes cualidades artísticas, deberá aprender a enfocar su vida para alcanzar su meta profesional y definir su identidad sexual.



1. PRIMERA ESCENA. Plano de Paul, que llora sentado en la cama, mientras su amante le consuela. Ve peligrar su futuro profesional como concertista de piano.



2. SEGUNDA ESCENA. CORTE SÚBITO DE PLANO. COMIENZO MUSICAL DENTRO DE CAMPO. Plano de un joven pianista, que interpreta un pasaje de virtuosismo. (*Interpreta el "Estudio trascendental n° 8",⁵³⁷ S. 139, de Franz Liszt*).



3. MÚSICA DENTRO DE CAMPO. RETROCESO ASCENDENTE DE CÁMARA. El plano se va abriendo, para mostrar el gran salón donde se está efectuando el concierto.



4. CONTINUACIÓN DEL PLANO SECUENCIA. Cuando la cámara alcanza el plano general, el joven ejecutante aparece, rodeado de un número impreciso de espectadores, que escuchan la música, de una manera informal, pero mostrando gran interés. (*Continuidad de la música*).



5. TERCERA ESCENA. CORTE SÚBITO DE PLANO. FINALIZACIÓN MUSICAL. Corte a Plano, de una reunión. (*Entra una nueva música de fondo*).

⁵³⁷ Interpretado por Daniel Ligorio. (*Créditos finales de la película*)

6. 1. 2 FUENTE SONORA DIEGÉTICA, FUERA DEL CAMPO VISUAL

28 Days (28 Días)

Betty Thomas. USA. 2000.

La periodista Wen Cummings, deberá ingresar durante 28 días, en un centro de rehabilitación, para superar su adicción al alcohol.



1. Wen y su novio Jasper, llegan a la entrada de la iglesia donde se casa su hermana. Allí les espera una dama de honor, que les apremia para llegar a tiempo a la ceremonia.



2. COMIENZO DE PRIMERA MÚSICA EN ZONA ADYACENTE Y FUERA DEL CAMPO VISUAL. Entran en la sacristía donde su hermana Lily, vestida de novia, espera sentada. *(Suenan un órgano, en un segundo plano, que define que la fuente sonora proviene de un lugar cercano).*



3. Lily, enfadada por el retraso, increpa a su hermana Wen. *(La música continúa con la misma intensidad).*



4. COMIENZO DE SEGUNDA MÚSICA EN ZONA ADYACENTE Y FUERA DEL CAMPO VISUAL. Lily sale camino del altar, con todas sus damas de honor, dejando sola a Wen. *(El órgano interpreta la "Marcha Nupcial", de la ópera Lohengrin⁵³⁸ de Richard Wagner, en versión para órgano).*



5. Wen aprovecha para tomar un medicamento, antes de acudir a la ceremonia. *(La marcha nupcial deja claro que la ceremonia ha dado comienzo).*

⁵³⁸ No aparece referencia a la versión interpretada ni en los créditos finales de la película ni en la BSO.

6. 1. 3 FOCALIZACIÓN DIEGÉTICA

Closer (Cegados por el deseo)

Mike Nichols. USA. 2004.

En el Londres actual, dos parejas, sus relaciones personales, y sus infidelidades ocasionales. Con una situación que se complica, cuando el hombre de una de las parejas, conoce a la mujer de la otra.



1. MÚSICA FUERA DE CAMPO. Close-up del objetivo de una cámara fotográfica. *(La música de fondo corresponde al trío "Soave sia il vento"⁵³⁹ de la ópera Cossi fan tutte, de Wolfgang Amadeus Mozart).*



2. Estudio fotográfico de Anna Cameron. Anna está haciendo un reportaje fotográfico del periodista Daniel Wool, para la portada de su libro, por encargo de la editorial. *(La música, en un bajo nivel sonoro, pone sin embargo, un punto de cohesión en toda la escena).*



3. Durante la sesión de fotos, se va creando entre ellos, un clima de atracción, un tanto ambiguo unas veces, y en otras muy claro. *(La música, igual que en la situación dramática de la ópera, es relajada, pero al mismo tiempo, tiene algo de inquietante).*



4. Finalmente acaban besándose apasionadamente. *(La nueva circunstancia en la que se han situado los personajes, hace que la música, tan lírica y formal, resulte agobiante).*



5. VISUALIZACIÓN DE LA FUENTE SONORA Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Anna decide cortar la música, como si al hacerlo cortase también la inconveniente relación que se está produciendo entre ellos. Se acerca al reproductor de sonido y lo apaga. *(La fuente musical está, en ese momento, dentro del campo visual).*

⁵³⁹ Versión de Karajan dirigiendo The Philharmonia Orchestra. El trío está interpretado por Elisabeth Schwarzkopf, Nan Merriman y Sesto Bruscantini. *(Créditos finales de la película)*

6. 1. 4 SONIDO FUERA DE PANTALLA

Match Point

Woody Allen. USA. 2005.

El profesor de tenis Chris Wilton, aprovecha la amistad que tiene con Tom Hewett, para entrar en la alta sociedad. Sus escrúpulos no le impedirán jugar simultáneamente con los amores de su hermana Carol y de Nola Rice, su novia.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Chris, que tras dar algunas indicaciones a su secretaria, abandona la oficina. *(Entra, en anticipación de escena, la segunda estrofa de "Una furtiva lagrima"* ⁵⁴⁰ *correspondiente a la ópera L'Élixir d'Amore de Gaetano. Donizetti).*



2. Plano de Chris saliendo de su coche para dirigirse al Tate Modern. *(El sonido es, deliberadamente, el de una antigua grabación de Caruso; la misma que se ha usado, también, en los créditos iniciales de la película).*



3. Plano de Chris haciendo un largo recorrido a través de los pasillos del museo.



4. Plano de Chris, que desde la balaustrada de un piso superior, ve pasar a Nola, pero buscando la escalera, para reunirse con ella, se encuentra súbitamente con Chloe y su amiga Carol, que casualmente están de visita en el museo. *(La música se interrumpe durante su breve diálogo).* Chris pone una excusa para dejarlas. *(La música se reanuda).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de Nola esperando en una sala del Museo. *(A la llegada de Chris, el bloque musical se desvanece. La música ha estado funcionando durante todo este tiempo de forma extradiegética, a manera de fondo. La fuente sonora no aparece, ni se sugiere en pantalla, en ningún momento).*

⁵⁴⁰ Grabación antigua interpretada por Enrico Caruso. *(Créditos finales de la película)*

6. 1. 5 ESPECIALIZACIÓN MUSICAL DENTRO DE PANTALLA

Mission: impossible (*Misión imposible*)

Brian de Palma. USA. 1996.

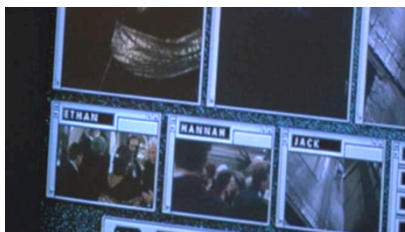
El agente Ethan Hunt, deberá trabajar con el equipo liderado por Jim Phelps, para evitar la venta de un disco robado, que contiene una importante información secreta.



1. MÚSICA EN EL PRIMER ESPACIO FÍSICO. Plano cenital del Grand Foyer de la Ópera de París, Palais Garnier. Noche de gala. *(La música de fondo es el "Minuetto"⁵⁴¹ del Divertimento en Mi bemol para trío de cuerdas K. 563, de Wolfgang Amadeus Mozart, procedente de un grupo de música de cámara, situado en la arcada central del primer piso).*



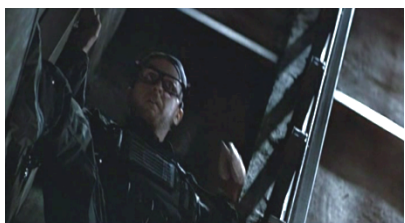
2. MÚSICA EN EL SEGUNDO ESPACIO FÍSICO. Plano de un agente, moviéndose por los huecos del ascensor. El pasaje narrativo consta de tres acciones paralelas que se van intercalando entre sí, dentro del mismo tiempo cronológico, pero desarrollándose en diversos espacios físicos. *(La música suena lejana a través de los muros del edificio).*



3. MÚSICA EN EL TERCER ESPACIO FÍSICO. Plano de las cámaras de seguridad, en la cabina de control. *(La música se oye a través de los altavoces internos del ordenador).*



4. MÚSICA EN EL PRIMER ESPACIO FÍSICO. Continuidad del Foyer del Palais Garnier, con el trío que interpreta la música en vivo, en la balastrada central del primer piso. *(Este punto constituye la justificación diegética de todo el pasaje musical).*



5. MÚSICA EN EL SEGUNDO ESPACIO FÍSICO. Continuidad del agente, en los huecos del ascensor. *(La música suena a través de los muros).* Sigue el pasaje narrativo, con el mismo tipo de intercambio de los tres espacios físicos.

⁵⁴¹ Interpretado por Yo-Yo Ma, Gidon Kremer y Kim Kashkashian. *(Créditos finales de la película)*

6. 1. 6 ESPACIALIZACIÓN MUSICAL FUERA DE PANTALLA

Jobs

Joshua Michael Stern. USA. 2013.

Biografía de Steve Jobs, cofundador de Apple y uno de los emprendedores más importantes de los Estados Unidos. Relata, principalmente, sus primeros años como inventor y empresario.



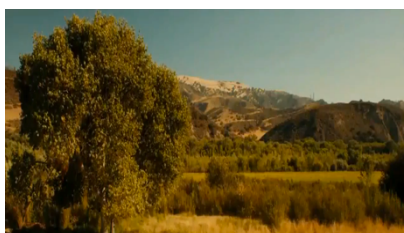
1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Steve y su novia, en el campo. Momento de gran felicidad para la pareja. *(De fondo suena del "Allegro"⁵⁴² del Tercer Concierto de Brandemburgo, BWV 1048, de Johann Sebastian Bach).*



2. Se refleja la luz a través de los árboles. *(El tratamiento sonoro, evoca un devenir de felicidad por medio del alejamiento y acercamiento de la música a través del uso de la reverberación).*



3. Steve se levanta y comienza a andar por la pradera. *(Parece dirigirse al lugar imaginario de donde viene la música).*



4. Un plano panorámico muestra el horizonte. *(La música, muy acelerada, produce un estado de gran ilusión en consonancia con la rápida sucesión de las imágenes).*



5. Steve parece tocar el aire, la música y todo lo que le rodea. Muestra un estado inmenso de felicidad. *(La pieza musical funciona dentro del primer nivel sonoro).*

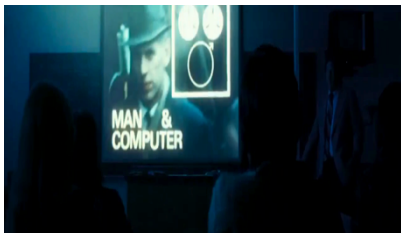
⁵⁴² No se especifica la versión musical. *(Créditos finales de la película)*



6. Elipsis temporal. Súbitamente, aparece Steve en un salón de clase. Durante la explicación, se concentra en escribir ceros y unos. (*Con la voz del profesor la música pasa a un segundo nivel*).



7. Nueva elipsis, en la que aparece Steve con su pareja y su amigo Daniel. Al mismo tiempo se interpolan imágenes de la pradera del comienzo de la secuencia. Todo ello produce un efecto de intensidad vital. (*Música en primer nivel sonoro*).



8. Steve asiste a una conferencia sobre ordenadores. (*La voz del conferenciante relega, de nuevo, a la música a un segundo plano*). Después aparecen imágenes de ordenadores y una vuelta instantánea a la pradera inicial. (*La música vuelve a un primer nivel*).



9. Un líder espiritual hindú ofrece una charla en el campus de la universidad. (*La música, pasa de nuevo a un segundo lugar*).



10. Por medio de otra nueva elipsis temporal, se ve un plano panorámico de una ciudad de la India. (*Continúa oyéndose, ahora en off, la voz del líder espiritual*).



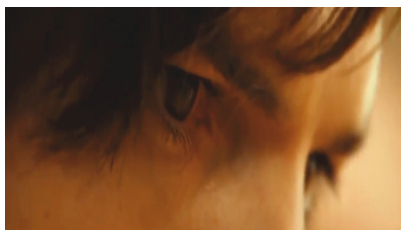
11. Plano de Steve y Daniel dentro del tumulto de la gran ciudad. *(La música se mezcla con el sonido ambiente)*. Punto culminante de eventos: gente por la calle, bailarinas danzando, una breve frase vocal, el recuerdo de la pradera...



12. Plano panorámico de un palacio. Los dos amigos llegan al lugar. *(La música vuelve a tomar el primer nivel sonoro)*.



13. Plano de Steve y Daniel en los jardines del palacio. *(El diálogo relega la música a un nivel más bajo, para realizar, paulatinamente, una subida que lo lleva al final de la secuencia)*.



14. Plano detalle de Steve. Todas las experiencias vividas parecen haber hecho mella en él. Sus ideas se han reafirmado con vistas a todo lo que pretende hacer en el futuro. *(Continuidad de la música subiendo de nivel)*.



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Vuelve la imagen del principio en la pradera, en la que Steve se deja caer lleno de felicidad. *(En el máximo nivel sonoro concluye la música)*.

6. 1. 7 ESPECIALIZACIÓN TRANSDIEGÉTICA

Atonement (Expiación, más allá de la pasión)

Joe Wright. Reino Unido. 2007.

Durante el verano de 1935, Briony Tallis, una niña de gran talento literario acusa a Robbie Turner, amante de su hermana mayor Cecilia, de un delito que no ha cometido.



1. ESPACIO DIEGÉTICO. Plano muy corto del rostro de Robbie, que ha interrumpido la carta que estaba escribiendo a Cecilia, para poner en marcha el gramófono. *(Ha colocado la aguja, al final del dúo que cierra el primer acto de la ópera La Bohème⁵⁴³ de Giacomo Puccini, a partir de la frase: Sarebbe così dolce restare qui...).*



2. ESPACIO EXTRADIEGÉTICO. Plano de Cecilia fumando y arreglándose el maquillaje en otro lugar. *(La música se encuentra fuera de zona diegética).*



3. ESPACIO DIEGÉTICO. Plano de Robbie que vuelve a su máquina de escribir. *(La música continúa sonando en la habitación).*



4. Plano cerrado de la máquina de escribir, en la que se puede ir leyendo un texto muy íntimo, que traerá consecuencias importantes, en el devenir de la historia de la película. *(Desarrollando el mismo esquema de montaje, se intercambia el espacio diegético-extradiegético).*



5. ESPACIO EXTRADIEGÉTICO. *(Plano de Cecilia con el que funde la música, fuera del espacio visual, donde se halla la fuente sonora que la origina).*

⁵⁴³ Interpretada por Jussi Björling y Victoria de los Ángeles. Orquesta RCA Victor dirigida por Sir Thomas Beecham. *(Créditos finales de la película)*

6. 2 MOVIMIENTOS DE LA FUENTE SONORA

Otra situación que puede darse al analizar la ubicación de la fuente sonora es la de su fijación. Puede estar estática o por el contrario se puede mover dentro del espacio sonoro. Por medio del montaje podemos observar diferentes planos que nos dan la idea de su situación y si el personaje se dirige hacia el lugar donde se produce la música.

Complementariamente, también se puede producir el efecto contrario, es decir, el alejamiento de la fuente sonora. En este caso es muy usual ver al personaje alejándose del lugar donde se encuentra el referente físico musical.

Un tercer modelo se da cuando la fuente sonora se traslada de un lugar a otro. Aquí, el uso de la elipsis adquiere una gran importancia, pues ayuda a mover en el tiempo la música que está sonando. Por ejemplo, un pianista que toca la misma pieza en lugares diferentes, mostrados correlativamente.

De esta manera, podemos delimitar su uso por medio de las tres formas expuestas y que sintetizamos a continuación:

MOVIMIENTOS DE LA FUENTE SONORA
ACERCAMIENTO ALEJAMIENTO TRASLADO

6. 2. 1 ACERCAMIENTO A LA FUENTE SONORA

Con este recurso de montaje, la cámara puede mostrar la llegada al espacio donde se produce la *zona diegética*. El tratamiento musical puede reflejar esa aproximación de manera real, tal cual se produce de forma física o bien eludir la nivelación de volumen y mantenerlo en primer plano.

1. En el primer caso, que denominaremos "*acercamiento real*", tendremos la música que comienza a escucharse a un nivel bajo, para dar la sensación de lejanía, e irá ampliando su volumen a manera de "fade in" hasta llegar a la zona donde se produce la justificación diegética, donde permanece ya en primer plano sonoro.



2. En el segundo caso, que se puede definir como un "*acercamiento eludido*", se rompe con esa aproximación a la fuente de la *diégesis* musical y se mantiene el volumen sonoro al mismo nivel durante todo el pasaje. Es el modelo usado también en los procedimientos temporales de *anticipación diegética*, salvo que en este caso el campo sonoro se encuentra en las escenas que lo incluyen. Es un tratamiento muy excepcional.



Como ejemplo de los dos procesos analizaremos un fragmento de *Portrait of a Lady* (1996), en el que observaremos como se produce un "acercamiento real", y *Fauteuils d'orchestre* (2006) como modelo de "*acercamiento eludido*", donde la música queda nivelada de manera uniforme a lo largo de todo el fragmento narrativo.

También se pueden dar casos específicos en los que el acercamiento al foco sonoro se produce por otros medios:

3. El "*acercamiento paralelo*" es muy exclusivo y se da en contadas ocasiones. Un ejemplo característico de este recurso aparece al comienzo de la película *32 Short Films About Glenn Gould*. En este principio del film, se ve al personaje principal en la lejanía, al mismo tiempo que la música se oye también lejana. Poco a poco la figura humana se va acercando a la cámara y con ella, y en paralelo, la música se va aproximando también.

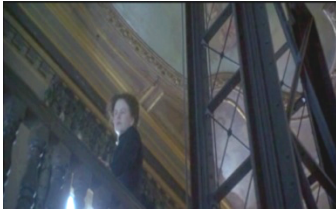
4. Por medio de la "*búsqueda y reafirmación del foco sonoro*", el personaje se aproxima a la fuente sonora, que en muchos casos desconoce y una vez encontrada, permanece la música reforzada adoptando el nivel sonoro principal de referencia, a manera de "relevé personaje-música". Como ejemplo, se analiza el final de la película *Good*, en la que el oficial de las SS, y personaje principal, oye en la lejanía una música poco definida. Va detrás de ella hasta encontrar su procedencia. Una vez que la ha encontrado, el sonido musical permanece en primer plano, mientras la cámara se aleja del personaje.

6. 2. 1. 1 ACERCAMIENTO REAL

Portrait of a Lady (Retrato de una dama)

Jane Campion. USA. 1996.

Isabel Archer es una joven norteamericana, que a la muerte de su tía hereda una gran fortuna y solo desea conocer todas las posibilidades que ofrece la vida, antes de comprometerse con ningún hombre.



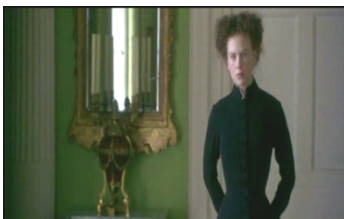
1. LEJANÍA. MÚSICA EN BAJO NIVEL. Florencia, Palazzo Crescentini. Plano de Isabel, en la zona de escaleras, donde advierte una música, que proviene de una estancia alejada del piso en el que se encuentra. (*"Impromptu en La bemol mayor",⁵⁴⁴ Op. 90 n° 4, de Franz Schubert*).



2. Intrigada, Isabel, trata de localizar de donde viene la música.



3. Baja las escaleras y se dirige a la puerta del salón, donde finalmente, averigua el origen de la música. (*El nivel sonoro es cada vez más cercano*).



4. LLEGADA A LA FUENTE SONORA. Isabel entra en el salón y descubre quién interpreta la música. (*El volumen de la música está ahora en primerísimo plano*).



5. Plano de una mujer al piano. Se trata de Madame Merle, que a partir de ese momento, se convertirá en el paradigma del refinamiento para Isabel. (*La música se encuentra en su punto real de nivel sonoro*).

⁵⁴⁴ Interpretado por Jean-Yves Thibaudet. (BSO)

6. 2. 1. 2 ACERCAMIENTO ELUDIDO

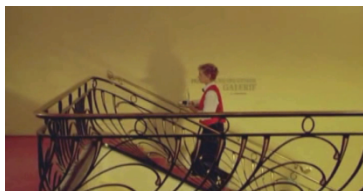
Fauteuils d'orchestre (Patio de butacas)

Danièle Thompson. Francia. 2006.

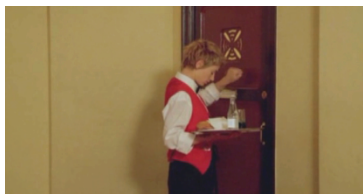
Una joven llega a París y consigue un trabajo como camarera, en el "Café Des Théâtres", un local de la Avenida Montaigne, donde conocerá a un pianista, a un coleccionista y a una famosa actriz.



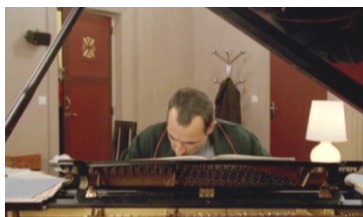
1. LEJANÍA. MÚSICA EN PRIMER PLANO. Plano de Jessica llevando un servicio del Café Des Théâtres, al Théâtre des Champs-Élysées. *(El piano suena como si estuviera presente en la misma zona y al mismo nivel que los sonidos ambientales).*



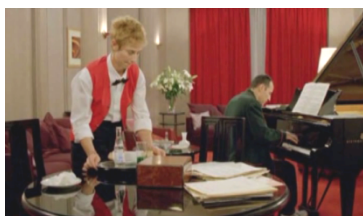
2. Plano de la camarera subiendo a los camerinos. *(Continúa la música de piano: se trata del "Tercer movimiento"⁵⁴⁵ de la Sonata para piano en Re menor Op. 31. N° 2, de Ludwig Van Beethoven. Desaparece el sonido ambiente).*



3. Plano de Jessica llamando a la puerta del camerino de donde proviene la música. Al no tener respuesta, decide abrir y entrar. *(Continúa el mismo nivel sonoro).*



4. LLEGADA A LA FUENTE SONORA. Plano de Jean-François, muy concentrado en su interpretación.



5. Plano de Jessica, que cuidadosamente, deposita la bandeja sobre una mesa de la habitación. *(La presencia de la camarera distrae a Jean-François, que dejará de tocar).*

⁵⁴⁵ Interpretada por François-René Duchâble. *(Créditos finales de la película)*

6. 2. 1. 3 ACERCAMIENTO PARALELO

32 Short Films About Glenn Gould (32 cortometrajes sobre Glenn Gould)

François Girard. Canadá. 1993.

Documental de corte biográfico que trata sobre la vida y obra del pianista canadiense Glenn Gould.



1. LEJANÍA. MÚSICA EN BAJO NIVEL. Plano panorámico. Al fondo de la helada inmensidad un punto aparece en la lejanía. *(Comienza a oírse levemente una versión pianística del "Aria"⁵⁴⁶ de las Variaciones Goldberg BWV 988, de Juan Sebastian Bach).*



2. ACERCAMIENTO PARALELO. Lentamente se aproxima una figura humana. *(Al mismo tiempo la música va subiendo lentamente de volumen).*



3. CONTINUACIÓN. Sigue acercándose poco a poco el personaje. *(Y con él, la música).*



4. CONTINUACIÓN. La silueta se hace cada vez más presente. *(El nivel musical, también).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Al llegar al final del recorrido, el personaje se para, y se queda mirando la inmensidad del paisaje. *(En ese instante termina la música, cadenciando sobre el último acorde del Aria).*

⁵⁴⁶ Interpretada por Glenn Gould. *(Créditos finales de la película)*

6. 2. 1. 4 BÚSQUEDA Y REAFIRMACIÓN DEL FOCO SONORO

Good

Vicente Amorim. Reino Unido. 2008.

El profesor de literatura John Halder, escribe un libro sobre la eutanasia compasiva, que será utilizado por el régimen nazi. Nombrado alto cargo de las SS, descubrirá, en los campos de concentración, la influencia dramática que tendrán sus escritos.



1. FOCO SONORO DE REFERENCIA. Plano del oficial John Halder, que visita un campo de concentración, en busca de su amigo judío Maurice. Una vez allí, puede contemplar el horror de la situación. *(Halder escucha, muy lejanamente, un sonido que parece música).*



2. John mira extrañado al oficial responsable del lugar, sin comprender de qué se trata. *(El sonido ambiente enturbia la definición exacta de la música).*



3. Halder Empieza a pasear solo por el campo, con la esperanza de poder rescatar a su amigo. *(No deja de oírse una música, difícil de localizar exactamente de donde procede)*



4. DEFINICIÓN MUSICAL. Después de un largo caminar a través del campo, finalmente encuentra el lugar donde se origina la música. Se trata de una orquestina formada por un grupo de presos. *(Interpretan un pasaje del "Tercer Movimiento" ⁵⁴⁷ de la Primera Sinfonía de Gustav Mahler).* ⁵⁴⁸



5. REAFIRMACIÓN SONORA. Plano general, mostrando la tragedia que viven los presos. A lo lejos quedan la orquestina y John Halder, que se da cuenta entonces de la terrible realidad. *(La música queda sonando fuertemente en primer nivel sonoro, reforzando psicológicamente el sentido narrativo).*

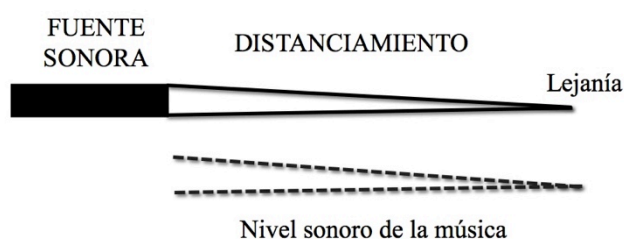
⁵⁴⁷ No se especifica la versión musical.

⁵⁴⁸ Varias obras de este autor de ascendencia judía se utilizan significativamente a lo largo del film.

6. 3. 1 ALEJAMIENTO DE LA FUENTE SONORA

En este proceso se parte de la zona donde se encuentra la fuente sonora. Los personajes se mueven alejándose de esa zona mientras se escucha la música distanciándose también emulando la realidad sonora.

Produce un efecto de "fade out" paulatino durante toda la duración del pasaje. A diferencia de la utilización de la música como se hacía en los modelos de *prolongación diegética*, que vimos en el capítulo anterior en donde la música continuaba sonando al mismo nivel a lo largo de las escenas posteriores a la de la *zona diegética*, aquí se produce la sensación de que todo sucede dentro de un espacio físico cercano, dando la sensación de estar funcionando dentro de la misma escena pero en lugares diferentes, tanto dentro, como fuera de campo.



En este caso se suele utilizar únicamente el modelo de distanciamiento real a la fuente sonora que sirve de partida. No se suele dar el caso de distanciamiento eludido, que se reserva sin embargo para todos los casos en los que se cambia de escena (y con ello, el alejamiento forzoso de la *zona diegética*) como son todos los relativos a la *prolongación diegético-temporal* estudiados en el capítulo anterior.

Como ejemplo de referencia analizaremos, a continuación, un pasaje de la película *The End of the Affair* (1999).

6.3.1.1 ALEJAMIENTO REAL

The End of the Affair (El fin del romance)

Neil Jordan. Reino Unido. 1999.

En la segunda guerra mundial, durante una fiesta que da su marido, Sarah Miles conoce al novelista Maurice Bendrix, con quién vivirá un apasionado romance.



1. FUENTE SONORA. Brighton, The Royal Pavilion. Plano contrapicado de una violoncelista dando un concierto ocasional. (*"Allegro Maestoso, ma Appassionato"*,⁵⁴⁹ de la Sonata para Cello de Zoltán Kodaly).



2. Plano de Sara y Maurice fuera de la sala del concierto. (*La música se oye en un lugar contiguo*).



3. La conversación gira en torno a las explicaciones que Maurice le da a Sara, sobre el palacio que están visitando. (*El concierto va perdiendo presencia mientras ellos se alejan*).



4. Para Sara, la historia del Brighton Pavilion tiene un carácter muy romántico, ya que según le cuenta Maurice, Jorge IV lo hizo construir para su amante, María Ana Fitzherbert. (*La música se pierde en la distancia*).



5. Llegan a la salida y Sarah se encuentra con una persona que quiere hablar con ella, su marido. (*La música sigue, pero ya muy lejana, hasta desvanecerse con el fragor de la lluvia*).

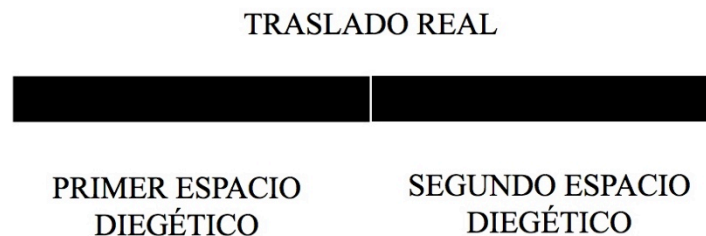
⁵⁴⁹ Interpretado por Frans Helmerson. (Créditos finales de la película)

6. 4. 1 TRASLADO DIEGÉTICO

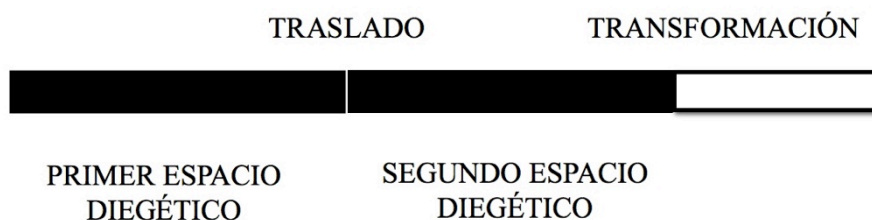
Con este recurso, la música se desarrolla dentro de dos espacios diegéticos diferentes unificando su continuidad narrativa. Son espacios contiguos en el montaje de la acción cinematográfica que comparten el mismo bloque musical.

Se puede realizar de dos maneras:

1. Por *traslado real*, en el que la fuente sonora proviene del mismo objeto o personaje cambiando al mismo tiempo los lugares físicos de las escenas en las que se desenvuelve.



2. Por *traslado con transformación*, que posee las características del anterior pero al que se añaden escenas a modo de prolongación que modifican su *zona diegética*.



Se analizan, a continuación, dos fragmentos de las películas *The Man Who Wasn't There* (2001) y *The Luzhin Defence* (2000) en los que se encuentran estos procedimientos.

6. 4. 1. 1 TRASLADO REAL

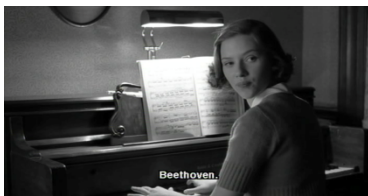
***The Man Who Wasn't There* (El hombre que nunca estuvo allí)**

Joel Coen. USA. 2001.

En verano de 1949, el insatisfecho barbero Ed Crane, cansado de las infidelidades de su mujer Doris, ejerce un chantaje para probar a salir de su apática realidad vital.



1. PRIMER ESPACIO DIEGÉTICO. Plano de Birdy, practicando en su casa, para el concierto que va a ofrecer en el instituto. (*Interpreta el "Segundo movimiento"*⁵⁵⁰ *de la Sonata para piano n° 8. Op. 13, de Ludwig Van Beethoven*).



1. El plano se va cerrando sobre Birdy, que mientras toca, se vuelve hacia sus padres y comenta que el compositor estaba ya sordo cuando compuso la obra; el padre pregunta: ¿Quién? dejando claro el nivel cultural de la familia. (*Continuidad de la música*).



1. TRASLADO. Plano de un cartel a la entrada del instituto, donde se anuncia la velada cultural, "Muestra de Talentos". (*Continuidad de la música*).



1. SEGUNDO ESPACIO DIEGÉTICO. Plano de Ed Crane, que tiene una relación amorosa con Birdy, a pesar de que podría ser su hija, sentado entre el público, en el salón de actos del instituto.



1. Plano de Birdy al piano. Ed, hace conjeturas sobre el futuro de la muchacha, como concertista. (*Este momento constituye el punto de justificación del traslado diegético, con el desarrollo de la interpretación musical, que seguirá hasta el final de la secuencia*).

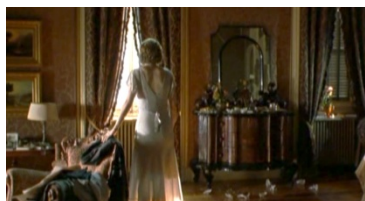
⁵⁵⁰ No aparece información del intérprete ni en los créditos de la película ni en la BSO.

6. 4. 1. 2 TRASLADO CON TRANSFORMACIÓN

The Luzhin Defence (La defensa Luzhin)

Marleen Gorris. Reino Unido. 2000.

A finales de los años 20, el gran ajedrecista Aleksandr Ivanovich Luzhin, conoce a Natalia, que le ayudará a intentar salir de su introvertido mundo psicológico.



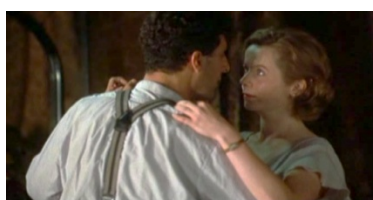
1. PRIMER ESPACIO DIEGÉTICO. Plano de Natalia, que ha acudido a despertar Luzhin, que sufre una pesadilla. (A través de la ventana, se oye una música: el "Vals n° 2",⁵⁵¹ de la Segunda Suite para Orquesta de Jazz de Dmitri Shostakovich).



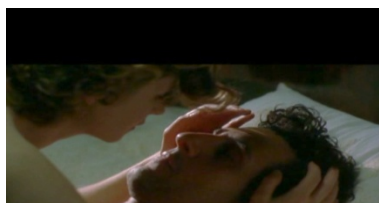
2. JUSTIFICACIÓN. Natalia abre la ventana y ve que el gran tablero de ajedrez del prado, está siendo utilizado como pista de baile, para los huéspedes del hotel. (La música se oye ahora con más claridad).



3. TRASLADO. Plano de Natalia, que se vuelve a Luzhin, que se encuentra deprimido, tumbado en la cama, y le dice: Sasha, baila conmigo.



4. SEGUNDO ESPACIO DIEGÉTICO. Plano de Sasha que accede a bailar, al principio tímidamente, y luego con mayor soltura. (La música está ahora en primer término, dentro de la habitación). Planos alternos de la pareja haciendo el amor, con planos de los triunfos de Sasha en los torneos de ajedrez.



4. TRANSFORMACIÓN. La secuencia finalizará, al finalizar la escena amor y el éxito de Sasha como ajedrecista. (Continuidad de la música asta el final de la pieza, pero con una idea de transformación de la diégesis inicial, hacia lo extradiegético, a manera de prolongación, que se desarrolla en diferentes espacios físicos).

⁵⁵¹ Interpretada por la Royal Concertgebouw Orchestra, dirigida por Riccardo Chailly.
(Créditos finales de la película)

6. 5. 1 SUPERPOSICIÓN MUSICAL

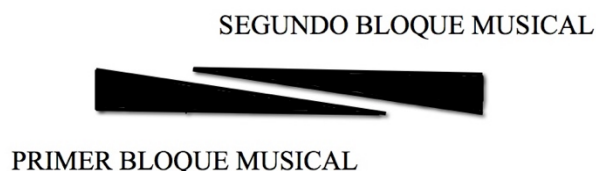
Es un procedimiento por el que se añade a la música principal, en éste caso la que se encuentra dentro de la *zona diegética*, otro bloque musical diferente, generalmente *extradiegético*. Tiene un efecto de "suplantación sonora" para focalizar durante un breve instante un momento narrativo al de la acción principal. Se suele utilizar mediante fundidos entre las dos músicas o bien con entrada directa de una sobre la otra.

Se puede realizar de dos maneras:

1. *Por superposición mixta dentro de escena*, en el que una música prevalece sobre la otra dentro del mismo espacio narrativo. Este recurso es propio de escenas en las que es necesario realizar un aislamiento momentáneo de la realidad por medio de la nueva música que acompaña a ese pasaje o para acompañar reforzando la música que se oye. Se suele utilizar, por medio de otro pasaje musical *extradiegético*, que funciona por encima de la música de base, o por medio del uso de una *doble diégesis*.



2. *Por superposición en fundido entre escenas diferentes*, en las que una música se diluye para dar paso a otra que corresponde a otro espacio narrativo. Es una especie de "relevo de músicas", que se da en un espacio breve de tiempo, para unir dos escenas. Se realiza a manera de "crossfade", entre ellas.



Como ejemplos de estos procedimientos se analizan a continuación dos pasajes de las películas *The Age of Innocence* (1993) y *Hannibal Rising* (2007).

6. 5. 1. 1 SUPERPOSICIÓN MIXTA

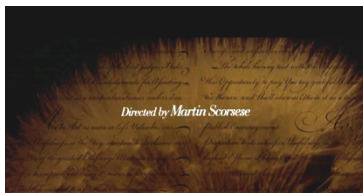
The Age of Innocence (La edad de la inocencia)

Martin Scorsese. USA. 1993.

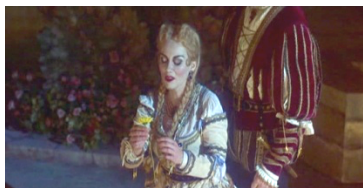
Nueva York de 1870, un caballero de la alta sociedad, Newland Archer, está prometido con May Welland, una joven de su misma clase social. Sin embargo pronto se verá atraído por los encantos de la prima de ésta, la condesa Olenska.



1. MÚSICA ORIGINAL. Títulos de crédito.
(Música original del compositor Elmer Bernstein).



2. MÚSICA DIEGÉTICA. Tras el nombre del director: Martín Scorsese, funde con un primer plano de un macizo de margaritas, que forma parte del decorado del tercer acto de la ópera de Charles Gounod, "Fausto".⁵⁵² (La música original, funde con otra diegética: la de la representación operística).



3. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Philadelphia Academy of Music, 1870. Representación escénica del dúo de amor de Fausto y Margarita. En las últimas décadas del siglo XIX, esta ópera solía iniciar la temporada, como explica Edith Wharton⁵⁵³ en la novela en la que se basa la película.



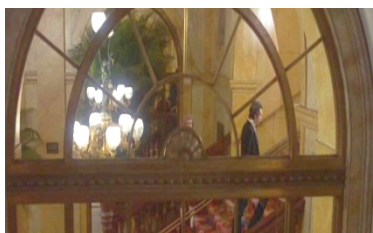
4. Plano de Newland, en uno de los palcos, desde donde puede ver el de los Welland.



5. Plano del palco de la Sra. Welland, con su hija May y la condesa Olenska, su sobrina.

⁵⁵² En los créditos finales de la película aparece sólo el nombre de la ópera, pero no el de los intérpretes.

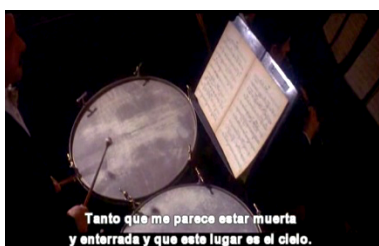
⁵⁵³ WHARTON, Edith: *The Age of Innocence*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1984.



6. Newland se traslada hacia la otra zona de palcos para poder estar junto a ellas. *(En ese momento la música sigue el nivel de alejamiento real con el personaje).*



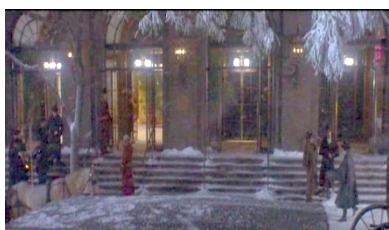
7. SUPERPOSICIÓN. Cuando Newland llega al palco, comienza un diálogo. *(La música de la ópera parece lejana y acaba por fundirse en la original de Elmer Bernstein –extradieética- que pasa a primer plano, superponiéndose a la de la representación).*



8. RETORNO A LA REPRESENTACIÓN. *(Este bloque musical tiene un carácter intimista y posee la finalidad de aislar el espacio de los personajes reales, en el palco, de los de la representación).* Una vez terminada la conversación, con un redoble de timbales se vuelve a la realidad *diegética*, de nuevo en primer plano, de la ópera.



9. La voz de la condesa Olenska, a modo de narración, como si de un pensamiento suyo se tratase, comenta lo repetitivo de aquella sociedad, en la que la Sra. de Julius Beaufort, que siempre llega al teatro, sin su esposo, empezado el primer acto y se marcha antes del final; lo que todos interpretaban como que en media hora daría comienzo el baile anual de los Beaufort.



10. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano general de las puertas del teatro, por la que sale, sola, la Sra. de Julius Beaufort. *(La música de la representación vuelve a estar en primer nivel y continúa a manera de prolongación temporal, cerrando en la siguiente escena).*

6. 5. 1. 2 SUPERPOSICIÓN POR DOBLE DIÉGESIS

Still Breathing (Unidos por el destino)

James F. Robinson. USA. 1998.

Fletcher, excéntrico artista, conoce a Roz, una ejecutiva muy ocupada en su trabajo. A pesar de las circunstancias y caracteres tan opuestos, su relación personal se transformará, para reflejar finalmente el amor que sienten el uno por el otro.



1. ANTICIPACIÓN DE LA MÚSICA PRINCIPAL. Plano general de la fachada de la histórica Misión del Álamo, en la ciudad de San Antonio, Texas. (*Entra el "Preludio e introducción al acto primero",⁵⁵⁴ perteneciente a la ópera La Traviata, de Giuseppe Verdi, y casi al mismo tiempo los títulos de crédito*).



2. SUPERPOSICIÓN DIEGÉTICA. Plano cerrado de la boquilla de un saxofón, en los labios de un músico ambulante. (*La improvisación del saxofón barítono, sobre la música de Verdi, se añade a la música principal, también diegética*). Continuidad de los títulos de crédito.



3. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA DEL PRIMER BLOQUE MUSICAL. Plano de un tocadiscos, situado en el exterior de la casa. (*Desaparece la música del saxofonista y continua la música del tocadiscos*). Continuidad de los títulos de crédito.



4. Plano de Fletcher trabajando en el jardín, (*El prelude de "La Traviata", siempre en primer término, pero los sonidos de ambiente y texto hablado, también a la misma altura*). Continuidad de los títulos de crédito.



4. PROLONGACIÓN MUSICAL. Planos del pintor, ya dentro de casa, que funden con imágenes de Hollywood. (*La música de Verdi funde con la imagen*). Continuidad de los títulos de crédito.

⁵⁵⁴ Interpretada por The Bucharest State Opera Orchestra. (Créditos finales de la película)

6. 5. 1. 3 SUPERPOSICIÓN POR FUNDIDO

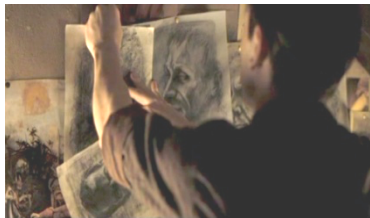
Hannibal Rising

Peter Webber. Francia. 2007.

Narra la historia del Dr. Lecter a partir de su traumática infancia, y como la crudeza de los acontecimientos surgidos en ella, le influirán en su futuro.



1. PRIMERA MÚSICA. Habitación del joven Hannibal Lecter. Plano de Hannibal, poniendo una música relajante en el tocadiscos. (El "Aria", ⁵⁵⁵ de las Variaciones Goldberg, BWV 988, de Johann Sebastian Bach).



2. Hannibal clava en la pared unos dibujos que ha realizado, con los rostros inolvidables, de los seres más odiados por él. Una foto de su hermanita Mischa, preside la estancia.



3. FUNDIDO. Plano de Hannibal, que tras haberse inyectado una dosis de tiopental sódico, se echa en la cama. Enseguida cae en una ensoñación que le trae a la mente los dolorosos recuerdos de la aniquilación de su familia durante la guerra. (Poco a poco se va mezclando la música con otros elementos sonoros).



4. SEGUNDA MÚSICA E INSERTO. Plano del tocadiscos. (La música se transforma en una canción infantil).



5. FUNDIDO. Flash-back de los acontecimientos terribles de la guerra, cuando quedaron aislados, sin comida, con aquellos desalmados, que acabaron comiéndose a la pequeña Mischa. (El sonido de ambiente, se entremezcla con fragmentos de una nueva estructura musical).

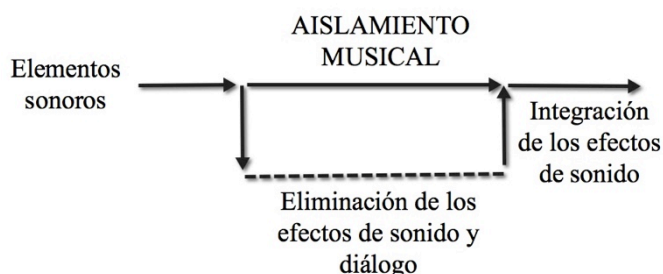
⁵⁵⁵ Interpretación de G. Gould que ya se utilizó en las películas anteriores de la saga. (Créditos finales de la película)

6. 6. 1 AISLAMIENTO MUSICAL

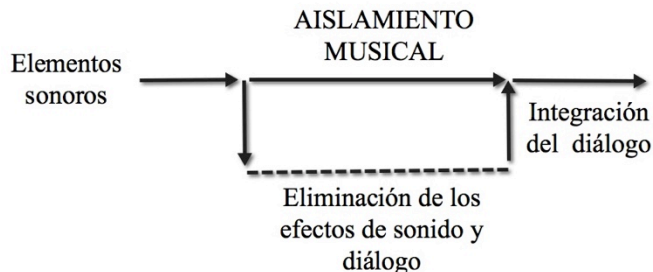
Es un recurso que se utiliza para conseguir evadir el pensamiento del personaje ante la realidad sonora que le rodea. Produce un efecto de interiorización, unido a una fuerza expresiva, propio de pasajes en los que se quiere interiorizar en la percepción psicológica de aquello que está sucediendo. Suele tener una duración breve, a manera de paréntesis narrativo, en el que finalmente se retorna a la realidad objetiva por medio del añadido del resto de los elementos sonoros.

Este aislamiento musical se resuelve posteriormente:

1. Con la ruptura por la inclusión de los efectos de sonido.



2. Con la ruptura por el añadido del diálogo.



3. Con el retorno a la utilización de todos los elementos sonoros (música a la que se integran los efectos de sonido y diálogo).



Como ejemplos de cada uno de estos casos analizamos a continuación pasajes de las películas *Knowing* (2009), *The Painted Vel* (2006) y *Tickets* (2004).

6. 6. 1. 1 AISLAMIENTO MUSICAL Y RUPTURA POR EFECTOS DE SONIDO

Knowing (Señales del futuro)

Alex Proyas. USA. 2009.

Una cápsula del tiempo, desenterrada cincuenta años después de su creación, encierra una codificación numérica, que el físico John Koestler deberá descifrar, para evitar una serie de grandes catástrofes.



1. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Plano de John Koestler, que se dirige a Boston. La radio del automóvil no funciona y John opta por conectar el CD. *(Entra el segundo movimiento, "Allegretto",⁵⁵⁶ de la Séptima Sinfonía, Op. 92, de Ludwig Van Beethoven).*



2. AISLAMIENTO SONORO. Plano exterior del automóvil acercándose a la ciudad, convertida en un caos desolador. *(Continuidad de la música).*



3. Panorámica horizontal de reconocimiento, de la gente buscando refugio, huyendo aterrada. *(No hay sonido ambiente, sólo la música, que por contraste, acentúa, el horror de las imágenes).*



4. Plano de John conduciendo a través de las calles, abatido con la magnitud del desastre. *(Continuidad de la música).*



5. RUPTURA POR LOS EFECTOS DE SONIDO. Plano panorámico, con el automóvil atrapado entre la multitud. *(Reaparece el sonido de ambiente y con ello se produce el retorno a la realidad. La música continua hasta la finalización de la secuencia).*

⁵⁵⁶ Interpretado por Sydney Scoring Orchestra. *(Créditos finales de la película)*

6. 6. 1. 2 AISLAMIENTO MUSICAL Y RUPTURA POR DIÁLOGOS

The Painted Veil (El velo pintado)

John Curran. USA. 2006.

Kitty, casada con Walter, un médico que trabaja en Shanghai, es la causa de que ella tenga una aventura con un norteamericano. En medio de esa situación el matrimonio debe trasladarse a las remotas regiones de China, para luchar contra una epidemia de cólera, replanteándose su relación afectiva.



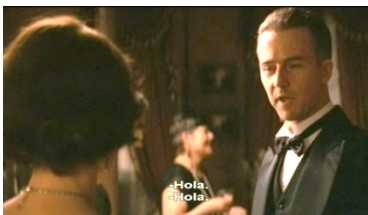
1. AISLAMIENTO MUSICAL. Plano de Kitty y Walter en China, bajo la lluvia. Ella, recuerda con fastidio, como se conocieron. *(Tras una breve anticipación temporal, entra la "Gnossienne para piano n° 1",⁵⁵⁷ de Erik Satie).*



2. El plano de Kitty, abstraída con sus pensamientos, funde con el flash-back, de una fiesta en su casa de Londres, la noche que Walter y ella se conocen. *(Los sonidos de ambiente de la fiesta, se han substituido por la pieza musical).*



3. Aparece Kitty entre los invitados. *(Continuidad de la música que se oye de forma aislada, fuera del sonido ambiente que la rodea. Este efecto, evoca un sentimiento triste y alejado en el tiempo).*



4. RUPTURA POR EL DIÁLOGO. Walter le pide a Kitty que baile con él... ella acepta. *(Se efectúa un retorno a la realidad durante este escueto diálogo, relegando la música a un segundo término).*



5. JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. Elipsis de tiempo. Plano de la sala de estar en casa de Kitty, con toda la familia. *(Continuidad de la música, que está siendo interpretada al piano, por ella, con sonido real, de tal manera que rompe con la escena anterior que quedaba envuelta en una especie de nebulosa, debido al aislamiento de la música).*

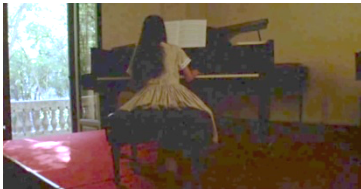
⁵⁵⁷ Interpretada por Lang Lang (BSO)

6. 6. 1. 3 AISLAMIENTO MUSICAL CON RUPTURA POR AÑADIDO DEL RESTO DE ELEMENTOS SONOROS

Tickets

Abbas Kiarostami, Ken Loach, Ermanno Olmi. Reino Unido. 2004.

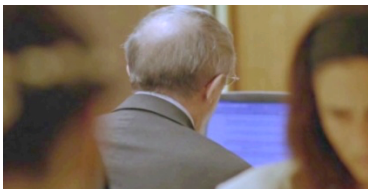
Un profesor conoce a diversos personajes mientras realiza un viaje en tren de Austria a Roma.



1. AISLAMIENTO MUSICAL Y JUSTIFICACIÓN DIEGÉTICA. El plano de una jovencita, sola en su habitación, tocando el piano, es una evocación de la infancia del profesor. *(La música queda aislada del resto de los elementos sonoros, mientras la niña interpreta el "Preludio n° 2 en La menor Op. 28",⁵⁵⁸ de Frédéric Chopin).*



2. Una serie de incidentes y personajes con los que el profesor entra en contacto durante su viaje, le traen aquellos recuerdos. *(La música aparece de forma aislada, como si solo existiese en la cabeza del profesor).*



3. El profesor, en el ordenador, intenta comunicarle a Sabine, una muchacha que conoció en la estación, las añoranzas, las sensaciones, los sentimientos que aquel viaje le estaba sugiriendo. *(Continuidad de la pieza musical, como único sonido).*



4. El profesor le comenta a Sabine que en realidad nunca supo quién tocaba el piano... Ella le escucha conmovida. *(La música subraya la ternura de este momento).*



5. RUPTURA POR LOS EFECTOS DE SONIDO Y POR EL DIÁLOGO. Cuando el profesor vuelve a leer lo que le está escribiendo a Sabina, duda en enviárselo. *(El resto de los elementos sonoros, nos devuelve a la realidad objetiva).*

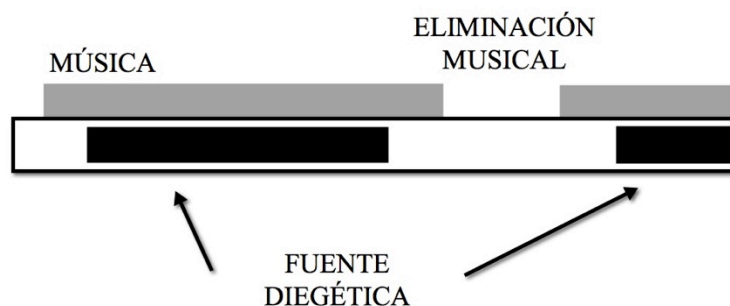
⁵⁵⁸ Interpretado por Maurizio Pollini. *(Créditos finales de la película)*

6. 7. 1 ELIMINACIÓN MUSICAL

En circunstancias excepcionales es posible observar como en el montaje cinematográfico se utiliza el recurso de suprimir la música que está sonando, dejando que continúen pasando sus compases en silencio, para ser retomada más tarde en el punto cronológico del desarrollo natural de la pieza.

Es un recurso que se usa cuando es preciso aislar un pasaje de gran concentración narrativa dejando la importancia del diálogo o efectos de sonido en primer plano sonoro.

Esquema de referencia:



Como ejemplo de este proceso, y basándonos en este esquema que corresponde al fragmento que viene a continuación, analizaremos un pasaje de la película *The Departed* (2006). En él se suceden diversas escenas en las que se usan también otros recursos de montaje sonoro, como son la expansión y prolongación, al mismo tiempo que se elimina la música en un momento dado para retomarla posteriormente y llegar a un clímax final.

6. 7. 1. 1 SUPRESIÓN MUSICAL

***The Departed* (Infiltrados)**
Martin Scorsese. USA. 2006.

El joven policía Billy Costigan se infiltrará en una banda criminal para enfrentarse a Frank Costello, uno de los más poderosos jefes de la mafia de Boston.



1. COMIENZO MUSICAL. Cuartel secreto de la banda criminal de Frank Costello; entre ellos, comentan el asesinato de un policía. (*Entra, de fondo, el sexteto "Chi mi frena",⁵⁵⁹ del acto segundo de la ópera Lucia de Lammermoor de Gaetano Donizetti*).



2. Plano de Billy, que muy contrariado, abandona el refugio. (*Constituye un modelo de comienzo de expansión temporal de la diégesis musical*).

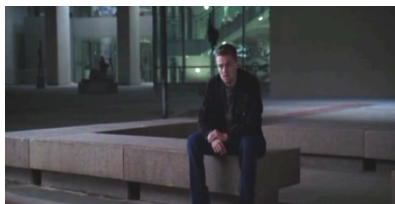


3. Plano de Colin, al teléfono, hablando con Frank desde la comisaría. (*El efecto de la música es como si llegara a través de la línea telefónica*).



4. ZONA DIEGÉTICA. Plano de Frank, manteniendo la conversación con Colin, desde su lujosa mansión. (*La música se oye "fuera de campo", pero dentro de la sala donde él se encuentra*).

⁵⁵⁹ Interpretada por Berlin Radio Symphony Orchestra bajo la dirección de Roberto Paternostro. (*Créditos finales de la película*)



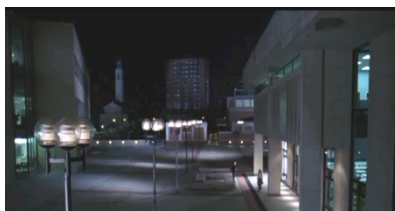
5. Plano de Billy esperando a Madolyn, que ha entablado una relación con ella, su psiquiatra, durante su libertad condicional (*Continuidad de la música, a manera de prolongación diegética*).



6. ELIMINACIÓN DE LA MÚSICA. Dado que deben infiltrarse en sus respectivas organizaciones, Sullivan también ha comenzado un romance con la psiquiatra. (*Cuando llega Madolyn, desaparece el sonido musical*).



7. Madolyn, en un breve diálogo, le dice a Billy que no puede seguir manteniendo la relación con él. (*La anulación de la música ayuda a focalizar el instante de ruptura entre ambos*).



8. CONTINUACIÓN MUSICAL. Plano panorámico en el que Madolyn se aleja. (*La misma música se retoma poco a poco, continuando cronológicamente el discurso de la pieza operística*).



9. ENFATIZACIÓN SONORA. Plano del teléfono móvil, ensangrentado, del policía asesinado, sobre la mesa del despacho de Colin. (*La música sube, como efecto de llegada a un clímax narrativo*).



10. CIERRE MUSICAL. (*Cuando la música se encuentra en primer plano sonoro, Colin abre el teléfono y se apaga súbitamente el sonido musical, como si hasta ese momento, hubiese estado saliendo del aparato telefónico*).

6. 8. 1 MÚSICA EN DIFERENTES PLANOS SONOROS

La música ha de compartir el espacio sonoro con los otros dos elementos que aparecen en el film: la voz y los efectos de sonido. Como zona de contraste se halla el silencio, que ayuda con su uso a equilibrar todo el conjunto. Sin embargo todos estos elementos se escuchan en diferentes niveles a lo largo de la película. Unas veces es la voz la que lleva el discurso sonoro principal, otras son los efectos los que se oyen en primer nivel, y, finalmente, la música puede ser la que adquiera el volumen más elevado para expresar su función dentro de la narración cinematográfica.

Atendiendo a todo esto, se pueden delimitar tres zonas principales de intensidad musical. Están en correspondencia con los niveles principales de percepción en el espectador y tienen relación directa con la importancia de su ubicación dentro de cada pasaje de la película:

1) MÚSICA EN PRIMER PLANO. Utilizada cuando su importancia en el discurso narrativo es capital. Ayuda a realzar momentos específicos, unir estructuralmente las diversas secuencias y aportar sus diversas funciones, para dar variedad y coherencia al discurso. Puede encontrarse sola o interaccionando con otros elementos sonoros. Su capacidad de entrelazado la ayuda a moverse continuamente en sus otros dos niveles inferiores.

2) MÚSICA EN SEGUNDO PLANO. Se utiliza cuando la música debe aportar su presencia, dejando que la voz o los efectos sonoros cubran el primer nivel. Tiene, entonces, un papel unificador y funciona como fondo sonoro.

3) MÚSICA EN TERCER PLANO. Su nivel de intensidad la hace casi imperceptible, pero presente, como si actuara de manera subliminal.

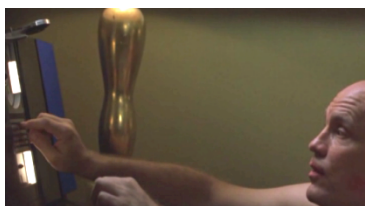
Atendiendo a estas formas de uso, se analizan a continuación diversos pasajes de películas donde se encuentra la música funcionando en estos tres niveles.

6. 8. 1. 1 PREVALENCIA SONORA DE LA MÚSICA DIEGÉTICA

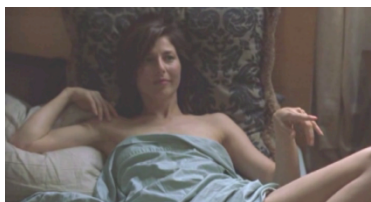
Being John Malkovich (Como ser John Malkovich)

Spike Jonze. USA. 1999.

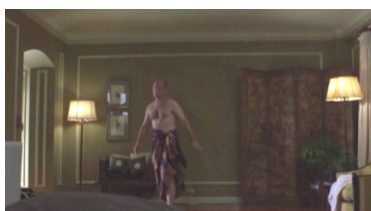
Craig Schwartz es un marionetista callejero casado con Lotte, quien trabaja en una tienda de animales. Cambiará su vida rutinaria cuando descubra por casualidad un pasadizo secreto que conecta con el cerebro de John Malkovich.



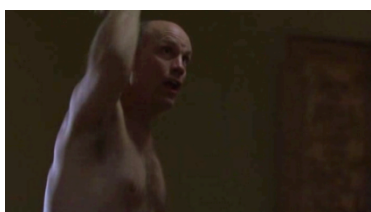
1. Plano de John Malkovich en el dormitorio de su casa, poniendo un compact disc, con cuya música se dispone a realizar una representación coreográfica que él llama: "Danza de Craig, de Desesperación y Desilusión".



2. Desde la cama le observa Maxine, una amiga de Craig y Lotte, que ha entablado una relación amorosa con John Malkovich. (Suenan la grabación: "Allegro"⁵⁶⁰ de la Música para cuerdas, percusión y celesta⁵⁶¹ SZ 106 de Bela Bartók).



3. Con la pieza musical sonando en primer plano, John interpreta una extraña danza, que en muchos momentos, recuerda la dinámica de las marionetas de Craig Schwartz. (La música, de magnífica expresividad, envuelve todo el ambiente).



4. Su danza es cada vez más frenética, adquiriendo un cariz violento y pavoroso. (El dinamismo de la música alcanza un nivel, absolutamente acorde con el baile ritual).



5. Finalmente, John Malkovich se deja caer al suelo agotado, al terminar la pieza musical.

⁵⁶⁰ Abreviatura que hace referencia al catálogo de la obra de Béla Bartók preparado por el musicólogo András Szöllösy.

⁵⁶¹ Interpretado por The Cleveland Orchestra bajo la dirección de Christopher von Dohány. (Créditos finales de la película)

6. 8. 1. 2 PREVALENCIA SONORA DE LA MÚSICA EXTRADIEGÉTICA

***Den Brysomme mannen* (The Bothersome Man) (El inadaptado)**

Jens Lien. Noruega. 2006.

Andreas no se siente integrado en la sociedad que le ha tocado vivir, a pesar de contar con un buen trabajo, casa y esposa. Al no ser capaz de "adaptarse", intentará luchar contra el entorno que le rodea.



1. Andreas acaba de cometer un intento de suicidio tirándose a las vías del metro. A pesar de ello logra sobrevivir. *(Cuando comienza a levantarse, en el interior del túnel, entra suavemente "La canción de Solveig",⁵⁶² de la Segunda Suite Op. 25 de Peer Gynt, de Edvard Grieg).*



2. Plano panorámico de la calle de una gran ciudad. Andreas, que ha salido maltrecho pero entero, del incidente de metro, deambula sin rumbo fijo. *(La música, suena en primer plano).*



3. Llega un vehículo del que sale una persona que conduce a Andreas a su interior. *(Los efectos de sonido están en ese instante minimizados y enmascarados por el nivel de la música).*



4. Plano de los ocupantes del vehículo, entre los que se ve a Andreas sentado en la parte posterior, con expresión de no entender nada de lo que está pasando. *(El sonido prioritario continúa siendo el del bloque musical).*



5. Cuando llegan a la casa de Andreas, el mismo que lo introdujo en el coche, le ayuda a salir y entrar en la casa, donde se encuentra con su esposa. *(En ese instante la música termina con su cadencia natural).*

⁵⁶² Interpretada por The English Chamber Orchestra. (Créditos finales de la película)

6. 8. 1. 3 MÚSICA Y EFECTOS DE SONIDO EN PRIMER NIVEL

Les amants du Pont-Neuf (Los amantes del Pont-Neuf)

Leos Carax. Francia. 1991.

En torno al puente más antiguo de París, (pese a su nombre) se desarrolla una historia de amor entre dos vagabundos, Alex, un frustrado artista de circo y Michelle, una joven pintora que se está quedando ciega.



1. Durante las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa en 1989, en medio de la noche se producen una serie de fuegos artificiales sobre la ciudad. Michelle deja volar su fantasía y salta sobre el puente, cuando comienza a oírse un pasaje del vals ("An Der Schönen Blauen Donau"⁵⁶³ (El Danubio azul) de Johann Strauss II).



2. Alex corre para encontrarse con ella. (La música suena en primer plano, al mismo tiempo que el sonido impactante de los fuegos artificiales). El montaje cinematográfico es muy rápido en estos momentos.



3. Michelle y Alex se acercan para abrazarse. (El alto volumen de los efectos sonoros se entremezcla con el del vals). Todo parece irreal y fantástico.



4. Aparecen unidos en un plano general, mientras se contempla una panorámica de la ciudad inundada por la luz de los fuegos artificiales. (Iluminación y sonido realzan todo el pasaje de forma violenta y festiva).



5. Ante tal espectáculo, la pareja se deja llevar en un vals frenético, mientras los estallidos de luz y efectos sonoros les acompañan espectacularmente.

⁵⁶³ Interpretado por la Concertgebouw Orchestra de Amsterdam bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt. (Créditos finales de la película)

6. 8. 1. 4 MÚSICA Y VOZ EN PRIMER NIVEL

Heavenly creatures (Criaturas celestiales)

Peter Jackson. Nueva Zelanda. 1994.

Basado en un hecho real, narra la relación amorosa de dos chicas jóvenes, Pauline y Juliet, y los dramáticos sucesos a los que les llevó la misma.



1. Plano de Pauline, llorando en la cama. Sus pensamientos están narrados en primer plano. (Entra el aria "E lucevan le stelle"⁵⁶⁴ de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini. El texto del aria, "El adiós a la vida", tiene una estrecha relación con sus sentimientos).



2. Una reunión familiar, recogiendo cada uno, sus regalos de Navidad. Al ver el descontento de Pauline, su madre intenta hablar con ella (La música continúa en primer plano).



3. Plano de Pauline sola, anímicamente destrozada, pensando únicamente en la idea de la muerte. (El significado dramático del aria guarda una absoluta analogía con el pasaje narrativo de la secuencia).



4. Plano de Pauline caminando con expresión de amargura, a través de los pasillos del instituto. (El volumen de la música, siempre en primer término).



5. Durante la realización de la fotografía del curso, Pauline sigue con el semblante adusto, y baja la cabeza cuando el fotógrafo pide a las chicas una sonrisa. (La música comienza a cerrar a partir del plano general de las alumnas, finalizando al comienzo de la escena siguiente).

⁵⁶⁴ Interpretada por Peter Dvorsky. Bratislava Radio Symphony Orchestra dirigida por Ondrej Lenard. (Créditos finales de la película)

6. 8. 1. 5 MÚSICA DIEGÉTICA EN SEGUNDO NIVEL

Le pont des arts (El puente de las artes)

Eugène Green. Francia. 2004.

Relata la situación de dos parejas: Una formada por el estudiante Pascal y su novia Christine, y otra por la cantante Sarah y su novio Manuel. Sarah canta en un conjunto barroco, que abandonará, al no sentirse valorada por el director. Pascal, llevado por su estado de melancolía perderá su pareja. Ambos reflejan el infortunio y la esperanza para poder superarlo.



1. El profesor se dispone a ensayar con el grupo, "*Il Lamento della Ninfa*"⁵⁶⁵ de Claudio Monteverdi, desdeñando la magistral interpretación que acaba de hacerle Sarah y decide hacerlo con otra cantante, Sandrine.



2. Sarah se siente menospreciada y abandona el ensayo. *(En ese momento se oye, fuera de campo, la música del grupo, ensayando).*



3. Cédric, el secretario del director, va tras ella para intentar convencerla de que se quede. *(Mientras hablan, la música suena alejada por el espacio físico natural de la casa).*



4. Los dos se dirigen a la puerta. *(Plano del salón, en el que continúa oyéndose la música, siempre muy amortiguada).*



5. Plano de Sarah, en las escaleras, que entabla un breve diálogo de despedida con Cédric, antes de marcharse definitivamente. *(La música se aleja cada vez más, de forma real, reflejando la acústica natural del espacio en el que se desarrolla el pasaje narrativo).*

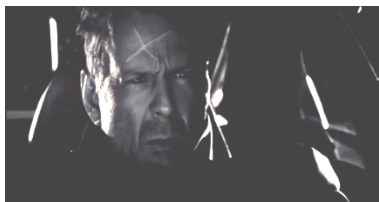
⁵⁶⁵ Interpretado por Le Poème Harmonique bajo la dirección de Vincent Dumestre. (BSO)

6. 8. 1. 6 MÚSICA EXTRADIEGÉTICA EN SEGUNDO NIVEL

Sin City (Ciudad del pecado)

Robert Rodríguez, Quentin Tarantino, Frank Miller. USA. 2005.

Adaptación del comic de Frank Miller. El filme, dividido en varias historias, describe el ambiente de una lúgubre ciudad repleta de corrupción. En el primer relato, titulado "Ese bastardo amarillo", el investigador Hartigan, deberá liberar a una joven, raptada por un sádico deforme.



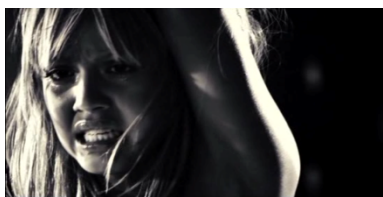
1. Plano de Hartigan conduciendo a gran velocidad en busca de Nancy, una muchacha que ha sido secuestrada. *(La música, un pasaje de Sensemayá⁵⁶⁶ de Silvestre Revueltas, está nivelada en segundo plano, respecto al diálogo y los efectos de sonido).*



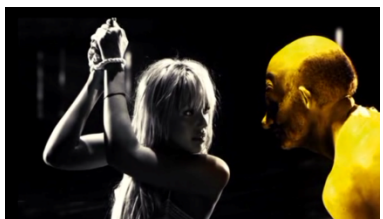
2. A través del bosque circundante, llega hasta la mansión donde se encuentra la muchacha raptada. *(La gran efectividad rítmica y orquestal, de la música, suena en segundo término, aportando tensión bajo el resto de elementos sonoros).*



3. Hartigan se tiene que enfrentar a los guardianes del malvado hijo del senador, para llegar al lugar donde la joven está prisionera. *(La tensión continúa por medio del bloque musical que mantiene su ritmo incesante).*



4. Plano de Nancy, temblorosa y maniatada, dentro de una habitación de la casa. *(El bloque musical gana cada vez más fuerza, pero siempre relegado por el primer plano sonoro, ocupado por el diálogo y los efectos de sonido).*



5. El "bastardo amarillo", el secuestrador deforme, está dispuesto para torturar, violar y asesinar a la chica. *(Con la aparición del siniestro personaje, un nuevo fragmento del pasaje narrativo lleno de tensión y terror, comienza a desarrollarse dentro de la base musical, por medio del juego de los elementos sonoros combinados con la imagen).*

⁵⁶⁶ Dirigida por Eduardo Mata al frente de la New Philharmonic Orchestra. *(Créditos finales de la película)*

6. 8. 1. 7 MÚSICA DIEGÉTICA EN TERCER NIVEL

The Bridges of Madison County (Los puentes de Madison)

Clint Eastwood. USA. 1995.

La rutinaria vida de la granjera Francesca Johnson, casada y con hijos, se ve alterada con la llegada de Robert Kincaid, fotógrafo del National Geographic, cuando llega para hacer un reportaje de los tradicionales puentes de Madison Country, en Iowa. Pronto entablan una relación amorosa que permanecerá fijada para siempre en el recuerdo de ambos.



1. Época actual. Plano de los hijos de Francesca, leyendo las cartas que ella dejó, tras su fallecimiento, en donde desvela la historia de la relación que tuvo en su momento, con el fotógrafo Robert Kincaid.



2. Flashback. Plano de Francesca en la cocina, haciendo la comida. (De fondo, se oye levemente la música de una radio, que reproduce el aria "Casta Diva",⁵⁶⁷ de la ópera Norma de Vincenzo Bellini).



3. Continuidad en la gran cocina, de su típica casa americana, con Francesca preparando la mesa. (El nivel sonoro musical sigue siendo el mismo).



4. Francesca llama a su marido e hijos para que entren a comer. (La voz, en primer plano, enmascara totalmente la música en los momentos en que ella habla).



5. Plano de la hija, que se dirige a la radio y cambia la música. (En ese instante pasa a oírse un fondo de música ligera).

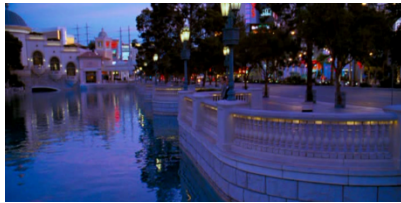
⁵⁶⁷ Versión de Maria Callas con el Coro y Orquesta de la Scala de Milán dirigidos por Tullio Serafin. (Créditos finales de la película)

6. 8. 1. 8 MÚSICA EXTRADIEGÉTICA EN TERCER NIVEL

Ocean's 13 (Ocean's Thirteen)

Steven Soderbergh. USA. 2007.

Danny Ocean quiere vengar a su amigo Reuben Tishkoff, robando en un casino de Las Vegas. Para ello deberá escoger un grupo de especialistas que le ayuden en su arriesgada empresa. Enfrente tendrán al despiadado jefe del casino Willy Bank que ocasionó la ruina de Reuben.



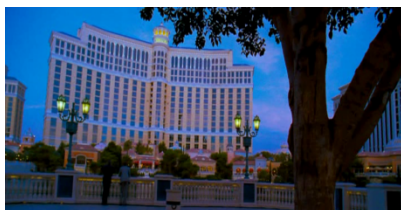
1. Danny y su amigo Rusty, van dando un paseo por las calles principales de Las Vegas, recordando viejos tiempos. *(De fondo y casi inaudible, suena un arreglo musical del "Claro de luna" ⁵⁶⁸ de la Suite Bergamasque, de Claude Debussy).*



2. Continuidad de la secuencia. *(La conversación y el ruido de fondo de la calle, enmascaran casi por completo la música).*



3. Plano contrapicado de los dos amigos, que siguen recordando lo acontecido en el pasado. *(Siguen los mismos niveles sonoros).*



3. Plano panorámico del casino, desde el punto de vista de Danny y Rusty, que terminan la conversación y la secuencia. *(La música comienza a subir poco a poco de nivel para entrar en la siguiente secuencia).*



3. Funde con plano de Reuben, postrado en la cama por un accidente. *(La música va adquiriendo un realce mayor para concluir cerrando suavemente sobre la nueva escena).*

⁵⁶⁸ Interpretado al sintetizador por Isao Tomita. *(Créditos finales de la película)*

6. 9. 1 FUNDIDOS MUSICALES SOBRE OTROS ELEMENTOS SONOROS

La música realiza también un papel muy importante dentro de la película cuando sirve de relevo paulatino a la entrada de la voz y los efectos de sonido. Por medio del fundido, suaviza el intercambio con ellos y sirve de engranaje para la unión del tejido sonoro.

Este tratamiento se da de una manera muy acusada en la realidad cinematográfica, ya que los tres elementos sonoros están continuamente entrando y saliendo de los diversos niveles a lo largo de toda la película.

Por medio del fundido musical, se puede dar paso a los cambios de escenas y secuencias, sirviendo como puente de enlace entre ellas. De esta manera, y escogiendo como base los puntos naturales de anclaje estructural, podemos definir los modelos principales de fundido de la siguiente manera:

- 1) Fundido de entrada.
- 2) Fundido de salida.
- 3) Fundido de entrada y salida.
- 4) Fundido continuo, en intercambio con los otros elementos sonoros.

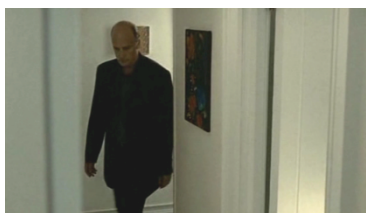
Varios pasajes de películas, que se muestran seguidamente, nos dan la pauta de su utilización. Corresponden a las películas: *The Missing Person*, *Katyn*, *Green Card* y *Any Given Sunday*, respectivamente.

6. 9. 1. 1 FUNDIDO MUSICAL DE ENTRADA

The Missing Person

Noah Buschel. USA. 2009.

Un poderoso abogado contrata al detective John Rosow para seguir a Harold Fullmer, desaparecido en los ataques terroristas del 11 de septiembre, en el World Trade Center, y conseguir llevarlo junto a su mujer.



1. Plano de Harold, que regresa a su casa, custodiado por John. *(Al entrar, comienza a oírse el "Segundo Movimiento",⁵⁶⁹ del Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor de Maurice Ravel).*



2. Plano de John absorto ante la vista de un cuadro. *(La música va subiendo poco a poco de nivel durante el diálogo que mantiene con la empleada del hogar).*



3. Planos del cuadro, abundando en detalles determinados. John se siente impresionado porque la pintura es la que realizó el hijo del matrimonio a los ocho años, antes de ser secuestrado y asesinado. *(Mientras Harold le pide insistentemente que le deje en libertad. La música se encuentra ya en primer plano).*



4. Después de la experiencia vivida, y ante el dilema surgido en su conciencia, John decide devolver el dinero de la investigación a la señora Fullmer y dejar a su marido en libertad. *(Continúa la música en primer término acompañada por un montaje visual, que funciona lento y etéreo al son de las notas musicales).*



5. Un plano de Harold alejándose por la calle marca el final de la secuencia. *(La música se superpone a todos los efectos de sonido y cierra finalmente con un largo fundido a negro).*

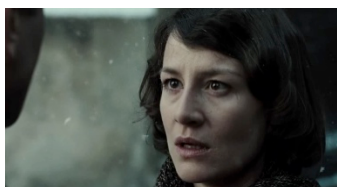
⁵⁶⁹ Interpretado por François-Joël Thiollier y Polish National Radio Symphony Orchestra dirigida por Antoni Wit. (BSO)

6. 9. 1. 2. FUNDIDO MUSICAL DE SALIDA

Katyn

Andrzej Wajda. Polonia. 2007.

Basada en un hecho real, narra los dramáticos acontecimientos que sucedieron al comienzo de la segunda guerra mundial, en los que el ejército soviético recibió la orden de Stalin de fusilar a toda la élite del ejército polaco en el bosque de Katyn.



1. Anna recibe, la visita del teniente Jerzy. Viene a comunicarle las investigaciones sobre el hallazgo de los restos mortales de los oficiales polacos, entre los que se encuentra su marido, Andrzej. *(Es un momento intensamente dramático en el que se utiliza un fragmento del "Sexto Movimiento",⁵⁷⁰ del Segundo concierto para violín y orquesta de Krzysztof Penderecki).*



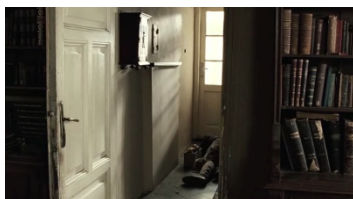
2. Plano del teniente Jerzy, que mira con tristeza y desasosiego a Anna después de comunicar la terrible noticia y entregarle una caja con los objetos de su marido. *(La música transmite un profundo dolor a todo el pasaje).*



3. Jerzy ve como Anna entra en casa, después de conocer finalmente el fatal desenlace. *(El fondo musical queda en primer plano).*



4. Dentro del hogar, la madre de Andrzej ve entrar a Anna con la caja y con una expresión que refleja la tragedia.



5. Con aparente entereza, Anna comunica a la madre la muerte de su hijo, y se dirige a su habitación, pero antes de llegar, cae al suelo desmayada. *(La música funde rápidamente y cierra, quedando enmascarada por el sonido de la caída).*

⁵⁷⁰ Interpretado por Chee-Yun y The Polish State Philharmonic Orchestra dirigida por Antoni Wit. *(Créditos finales de la película)*

6. 9. 1. 3. FUNDIDO MUSICAL DE ENTRADA Y SALIDA

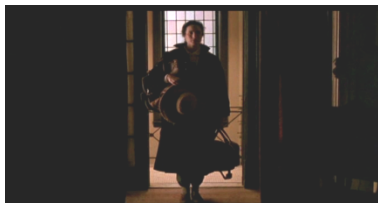
Green Card (Matrimonio de conveniencia)

Peter Weir. USA. 1990.

Brönte Parrish, una apasionada de las plantas quiere alquilar un piso con invernadero, para lo que le exigen estar casada, como condición para firmar el contrato. Decide realizar un matrimonio de conveniencia con George Fauré, un cocinero francés que, por su parte, necesita conseguir el permiso de residencia para trabajar en Estados Unidos.



1. Plano de Brönte tratando de convencer a los inquilinos para que le alquilen el apartamento. (*En medio de la conversación comienza a oírse el "Segundo Movimiento" ⁵⁷¹ del Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor K. 622, de Wolfgang Amadeus Mozart*).



2. En la siguiente secuencia, aparece entrando en su nuevo piso. (*La música se encuentra ya en primer plano*).



3. Brönte se muestra feliz observando el precioso invernadero que tiene el apartamento. (*La música envuelve todo el pasaje*).



4. Enseguida se pone a ordenar el invernadero, en medio de una gran paz y serenidad transmitida por la música que acompaña esos momentos. (*Al final de esta secuencia el volumen musical comienza a disminuir para entrar en la siguiente*).



5. Plano de la rama desnuda de un árbol de la calle, en su estado natural de otoño. (*El ruido ensordecedor de la ciudad enmascara por completo la música, que deja de sonar*).

⁵⁷¹ Interpretado y dirigido por Richard Stolzman con The English Chamber Orchestra. (*Créditos finales de la película*)

6. 10 INTERCAMBIO ENTRE LOS ELEMENTOS SONOROS

Any Given Sunday (Un domingo cualquiera)
Oliver Stone. USA. 1999.

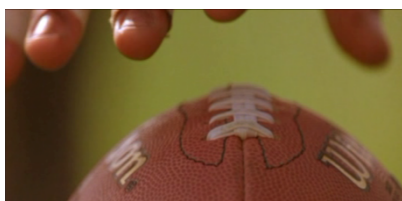
El equipo de rugby "The Sharks", atraviesa momentos difíciles. Su época dorada pasó hace años y en la actualidad sólo cosecha derrotas. Al frente se encuentra su entrenador D'Amato que, junto al capitán Jack "Cap" Rooney (que está en el declive de su carrera), intentará luchar para salvar al equipo.



1. COMIENZO MUSICAL. Los créditos iniciales de la película muestran imágenes difusas, de jugadores que se mueven, con afinidad al fragor de una tormenta. *(Música original, con características étnicas de voces africanas que cantan sobre una base rítmica).*



2. SONIDO SUBJETIVO. Plano de un balón de rugby. *(El sonido se convierte en una masa sonora estática de fondo, de tipo electroacústico, realizada en forma de efecto lejano, que refleja la expectativa ante el comienzo del partido).*



3. Plano una mano cogiendo el balón. *(Se superpone un efecto sonoro, en forma de gritos reverberados de la multitud presente en el estadio).*



4. La bota de un jugador pisa el césped. *(Se suma otro efecto sonoro diferente, como refuerzo).*



5. Plano de las manos de los jugadores de ambos equipos. *(Continuidad del sonido envolvente de fondo).*



6. La mirada de Jack Rooney se proyecta en primerísimo plano. *(Con el movimiento de sus ojos, se superpone un efecto sonoro, que recuerda el rugido de un gran felino).*



7. En contraposición, plano de un oponente, cuyo casco impide ver su rostro. *(Plano, reforzado con otro efecto sonoro diferente. –El montaje de sonido muestra los contrastes entre los jugadores y la tensión que se vive antes del inicio del encuentro–).*



8. Jack Rooney grita algo que no se oye y que se traduce por un nuevo sonido rugiente.



9. Plano del balón, a punto de empezar el partido. *(Continúa el sonido de ambiente en forma de masa sonora).*



10. SONIDO REAL. Primer plano del nombre del equipo en el casco de Jack. *(Se oye la voz que da comienzo al encuentro y se abre todo el espacio acústico a la realidad sonora que envuelve el estadio).*



11. Comienza el partido con la realización de un montaje vertiginoso de planos rápidos y enfrentados de los jugadores que corren, chocan y se "tacklean". *(No hay música. Todo lo envuelven los gritos de los jugadores, efectos reales y sonido ambiente).*



12. SONIDO SUBJETIVO. Salta un jugador para no ser arrollado por otro. *(Se intercalan pasajes a cámara lenta, que rompen con todo el sonido real, para dejarlo momentáneamente en suspense).*



13. Mirada de preocupación, en primerísimo plano, del entrenador D'Amato, observando la jugada. *(Continúa la subjetividad sonora, reforzada en este momento con un nuevo efecto de tipo envolvente).*



14. SONIDO REAL. Los jugadores se "tactlean" (En inglés "tackles", que significa que un jugador inmoviliza a otro del equipo contrario, oponiéndose a él, empujándolo con su cuerpo). *(Se retorna al sonido ambiente).*



15. SONIDO SUBJETIVO. Continúa el partido y se vuelve a utilizar un montaje visual a cámara lenta. *(Desaparece el sonido ambiente, dejándose sólo el fondo musical de tipo electroacústico).*



16. SONIDO REAL. Después de producirse un nuevo choque entre los jugadores, cae Jack Rooney. Plano del público alarmado. *(Vuelta a la escucha específica de todos los elementos sonoros).*



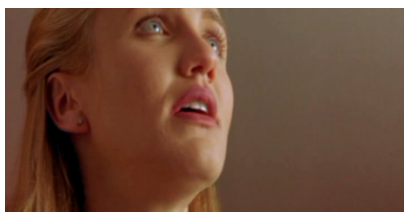
17. INCLUSIÓN DE VOZ. Con la panorámica del estadio, se incluye la narración del comentarista del partido que explica lo ocurrido y la posible lesión del jugador.



18. Plano del entrenador y sus ayudantes, mirando el lugar donde se encuentra caído el jugador.



19. MÚSICA DIEGÉTICA. En la sala VIP, se sigue en un monitor, lo que está sucediendo en el campo. *(Muy de fondo, suena como música de ambiente, un pasaje de la "Sinfonía n°29"⁵⁷² en La mayor, K. 201 de Wolfgang Amadeus Mozart).*



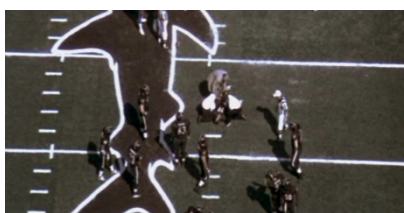
20. Plano de la presidenta del club y propietaria del equipo, mostrando su preocupación por lo que ve en el monitor.



21. SONIDO REAL. Plano de la tensión en la mano del jugador. *(Gritos de dolor del jugador caído en el césped. El sonido real se va fundiendo con la entrada de un sonido subjetivo).*

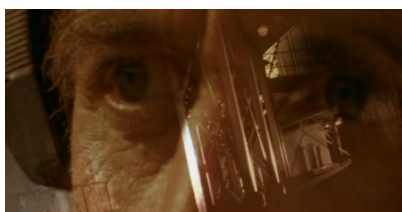


22. MÚSICA SUBJETIVA. *(Fondo musical electroacústico de tipo estático, intercalado a manera de masa sonora, que permanece en primer plano).*



23. La cámara se eleva hasta alcanzar un plano casi cenital, mostrando algunos jugadores del equipo, alrededor del símbolo del club, "Sharks" ("Tiburones") pintado sobre el césped.

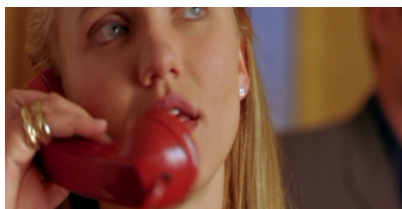
⁵⁷² Aunque suena esta música, no se indica nada acerca de ella. *(Créditos finales de la película)*



24. FUNDIDO MUSICAL. Con el plano de D'Amato, comienza una breve introspección psicológica a su pasado. Los fundidos encadenados nos llevan al recuerdo de tiempos vividos anteriormente.



25. FUNDIDO A SONIDO REAL. Cuando aparecen los jugadores del encuentro que se está jugando, se retorna a la realidad sonora.



26. MÚSICA DIEGÉTICA. Plano de la presidenta del club al teléfono (*Continuidad de la música de fondo de Mozart*).



27. VOZ DEL COMENTARISTA. Plano del palco de prensa, en el que se ve al comentarista que retransmite el partido, y que es Oliver Stone, el director de la propia película. (*El sonido queda focalizado en la cabina desde la que habla*).



28. TRASLADO DE VOZ. Sala VIP. (*La música de Mozart se mezcla con las voces, intercambiándose en los respectivos espacios acústicos de esta sala y los de la sala de prensa*).



29. MÚSICA DIEGÉTICA. Se intercala un anuncio publicitario. (*El spot va acompañado de su propia música, en primer plano sonoro*).



30. SONIDO REAL. Plano del médico atendiendo al jugador. Se suceden diversos planos del terreno de juego.



31. SONIDO SUBJETIVO. Un jugador se ha quitado el casco y mira al cielo, sabiendo el terrible alcance de la lesión de su compañero. Se intercalan planos de todos los jugadores que se hallan junto a él. *(Se ha suprimido el sonido de ambiente; sólo se oyen las voces del entorno cercano y determinados efectos sonoros).*



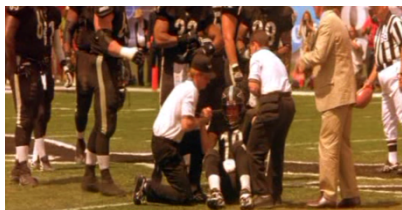
32. SONIDO REAL. Primerísimo plano del jugador caído. *(Se oye la voz del lesionado y de todos los que están junto a él. Se unen, además, los sonidos de todo lo que le rodea).*



33. SONIDO SUBJETIVO. Después del plano de Jack, solo se oye el sonido aislado de los disparadores de las cámaras de fotos, que aparecen en imagen inmediatamente después.



34. SONIDO REAL. Plano de jugador gritando, mientras se combinan planos visuales de su entorno.



35. MÚSICA DIEGÉTICA. Plano del equipo médico que consigue reanimar al jugador. *(Cuando consiguen levantarlo, suena por los altavoces del estadio la música de "La gran puerta de Kiev"⁵⁷³ de Cuadros de una Exposición, de Modest Mussorgsky).*



36. Planos de diversas zonas del estadio *(El comentarista habla en primer plano comentando lo sucedido, al mismo tiempo suena la música y el fondo de sonido ambiente).*



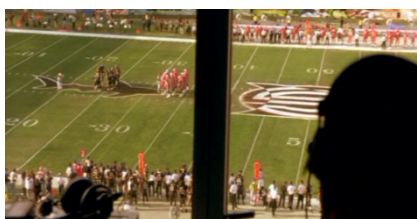
37. En el terreno de juego, el entrenador anima a sus jugadores. *(Continuidad de la música de fondo).*



38. MÚSICA DIEGÉTICA. Dentro de la sala VIP, plano de la presidenta con expresión expectante. *(De fondo continúa la música de Mozart).*



39. MÚSICA DIEGÉTICA. Jack se retira del terreno de juego. *(Continuidad en el estadio de la música de Mussorgsky en primer plano).*

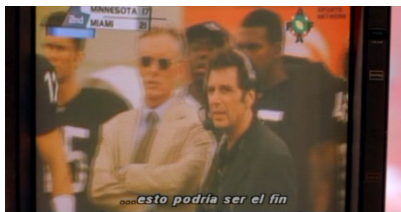


40. TRASLADO DIEGÉTICO. *(La música se puede oír, pero lejana, dentro de la cabina de los comentaristas).*

⁵⁷³ No se especifican los intérpretes. *(Créditos finales de la película)*



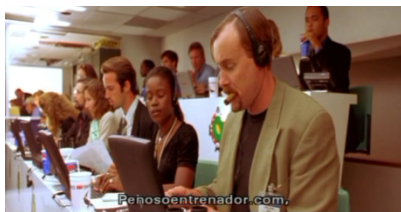
41. TRASLADO DIEGÉTICO. *(La música, siempre en primer plano, por los altavoces del estadio).*



42. TRASLADO DIEGÉTICO. *(La música se reproduce por el monitor del televisor).*



43. TRASLADO DIEGÉTICO. *(Con el plano panorámico del estadio se vuelve a oír la música en su espacio sonoro).*



44. SONIDO REAL. En la sala de prensa, los periodistas redactan lo ocurrido. *(Sólo se oyen sus voces y el sonido ambiente de la habitación).*



45. SONIDO REAL. Plano del entrenador, que habla con todo el equipo. *(Muy en segundo término, la música de Mussorgsky, se disuelve enmascarada por os diálogos y efectos de sonido ambiente).*

SÉPTIMA PARTE
OTROS RECURSOS MUSICALES

Finalmente, la música puede ser utilizada aprovechando sus cualidades técnicas específicas. En este caso podemos encontrar procesos relativos a cuestiones armónicas, instrumentales, estructurales, melódicas, sistemáticas, sonoras, etc. y otras en los que sus propias características de construcción interna sirven también para el desarrollo del proceso narrativo. Mostramos, a continuación, una selección de los recursos más característicos, conjuntamente con otros complementarios que sirven para cerrar la amplia diversidad de ejemplos mostrados a lo largo del presente trabajo de investigación.

RELACIÓN DE RECURSOS:

- 1) CONTRASTE MUSICAL. Se produce al comparar dos bloques musicales que se suceden correlativamente en la narración. Ambos tienen un carácter opuesto, que hace que se perciban como una antítesis sonora. En la película *Saraband*, se oye en la primera escena una primera música de carácter pausado y expresivo. Está interpretada al violoncello. En contraposición, se oye en la siguiente escena una música enérgica, orquestal y sonando a un nivel muy elevado.
- 2) CORTE SÚBITO DE LA MÚSICA. Se utiliza cuando se necesita un drástico cambio sonoro. Por ejemplo, un cambio de escenas, donde la primera va con música y la segunda entra en plano, eliminándola, para mostrar otro espacio narrativo completamente distinto. También se usa cuando un efecto sonoro o una entrada de voz necesitan cortar directamente la música. Como ejemplo, se muestra un pasaje de la película *Django Unchained*. La música sinfónico-coral, se corta abruptamente a causa de la entrada en una escena que tiene un diálogo característico. Ayuda a realzar el efecto de la elipsis natural del pasaje.
- 3) DISMINUCIÓN MUSICAL COMO APOYO AL DIÁLOGO. Consiste en usar la instrumentación propia de la partitura original, donde se relaja la densidad orquestal, para usarla como fondo sonoro a la voz. Este proceso aparece en un pasaje del film *Tetro*, donde se aprovecha la disminución instrumental para acoplarla al diálogo de los personajes.

- 4) LEITMOTIV REFERENCIAL. Este término se refiere al tema musical asociado a personajes o circunstancias narrativas. En la película *Sleeping with the Enemy*, se utiliza el tema sinfónico como símil de la personalidad agresiva y posesiva del marido.
- 5) ARREGLO MUSICAL. Por medio del versionado de una obra clásica se reconstruye ésta para ajustarla a las características del film. Muchas veces se realiza por necesidades de mostrar la obra con un enfoque sonoro actual. Otras veces se debe a la necesidad de orquestar una obra que es originalmente para instrumento solista o grupo de cámara. Éste es el caso de *Mirrors*, en el que se orquesta la pieza original para piano.
- 6) SUPERPOSICIÓN DE FONDO ORQUESTAL AL TEMA ORIGINAL. Consiste en comenzar el bloque musical con la versión instrumental original y añadirle posteriormente una textura orquestal que sirve para dar realce sonoro. Un proceso similar se aplica en el film titulado *Byzantium*, donde la música comienza con un solo pianístico al que se le superpone después un arreglo en forma de fondo orquestal acompañante.
- 7) REFERENCIA TONAL. La fusión de músicas diferentes o la frecuencia característica de un efecto de sonido determinante, hacen que se use una tonalidad o altura sonora que ayude a unificarlos. En este sentido, la película *The River King*, funde dos músicas diferentes, una preexistente con otra original, por medio una tonalidad común a ambas.
- 8) CAMBIO DE VERSIONADO MUSICAL. En casos muy excepcionales se usan versiones diferentes de la misma obra musical para utilizarlas en el mismo film. En *Lorenzo's Oil*, se oye una versión coral en una escena y en la siguiente pasa a ser la misma música en versión para orquesta de cuerdas.
- 9) DIFUMINACIÓN MUSICAL. Este recurso sirve para alejar la música y dejarla en segundo plano, como una sonoridad envolvente de fondo. Un pasaje de *Boychoir* muestra a un coro interpretando una obra, que continúa sonando, con reverberación y a nivel más bajo, con la entrada de los diálogos.

- 10) DEFINICIÓN DE LA REALIDAD MUSICAL. De esta forma, se ayuda a reconocer una música que se oye mezclada fuera de campo y se concreta después acercándola para mostrar claramente su sonoridad natural. En la película *Ghost Town*, se produce una persecución. Al comienzo, la música que prevalece es un arreglo musical. A medida que se acerca el personaje principal a otro lugar, se oye otra música lejana que se concreta después mostrando su fuente sonora.
- 11) LA MÚSICA INSTRUMENTAL TRANSFORMADA EN CANCIÓN. Es otra forma de arreglo musical. La pieza escogida está escrita originalmente para instrumento. Por medio de esta elaboración, la obra se transforma en una canción con su texto correspondiente. En *The Master*, se oye una versión cantada de un estudio para piano, que ayuda a expresar el significado narrativo.
- 12) EXPERIMENTALISMO MUSICAL. Si bien es general el uso de música tonal o modal dentro del repertorio clásico en el cine, también se pueden usar otros sistemas que dan el toque idóneo en géneros específicos, (documentales, cine de terror y suspense, ciencia ficción, etc). Se analizan como ejemplos, pasajes de los documentales *Painting Boulez*, con música del citado compositor; *Franz Xaver Messerschmidt*, con una pieza de Karlheinz Stockhausen; *Into Eternity: A Film for the Future*, con una obra de Edgar Varèse; y *Xi Film Project: A Polytope for Iannis Xenakis*, que es un homenaje a este autor en el primer aniversario de su fallecimiento.
- 13) REFERENCIA METAMUSICAL. Consiste en utilizar una obra que engloba internamente otra, a manera de cita. Esto se produce en el film *House of Last Things*, donde la música principal se transforma en un vals, de otro compositor, incluido, a propósito, dentro de la partitura original.
- 14) PREVALENCIA DEL FOCO SONORO MUSICAL. Con este tratamiento, la música suena fuera y dentro de campo envolviendo en primer nivel sonoro la secuencia mostrada. En *La grande bellezza*, la música *diegético-coral* cubre todo un pasaje narrativo prevaleciendo como foco sonoro principal de referencia.

- 15) EXTERIORIZACIÓN DEL SONIDO INTERNO. Este recurso consiste en mostrar al espectador la música que debería oír sólo un personaje. Al respecto, hay un fragmento del film titulado *Lucy*, en el que un hombre escucha por auriculares una música. Ésta, se oye transdiegéticamente fuera de él, en diversos espacios físicos diferentes.
- 16) MÚSICA Y USO DE LA CÁMARA LENTA. Esta forma de realización hace que la música adquiera un papel psicológico determinante. En *Run Lola Run*, se produce un momento en el que el personaje principal recibe un disparo letal. A consecuencia de ello cae al suelo a cámara lenta. La música se percibe entonces como un reflejo del drama interior mostrado visualmente.
- 17) ENTRELAZADO SONORO. La interacción de la música con el resto de los elementos de la banda sonora es una realidad constante que se produce a lo largo de un film. El análisis de un pasaje de la película *The Great Gatsby*, refleja esa realidad del montaje cinematográfico. La música se mueve como un tejido textural que se mezcla de forma variada dentro de todo el conjunto sonoro.
- 18) ENMASCARAMIENTO MUSICAL. La situación en la que se puede presentar este caso es excepcional. El cine es vococéntrico, Por ello, sólo la música prevalecerá sobre los diálogos cuando éstos no son necesarios para la comprensión del relato. En el film *C.O.G.* se oye una música en primer nivel sonoro mientras se produce una breve conversación entre dos personajes. Lo que comentan no es importante, por ello la pieza musical continúa sonando prioritariamente.
- 19) SIMBIOSIS MUSICAL. En determinadas circunstancias se unen dos bloques musicales que suenan seguidos sin pausa alguna, dando la sensación de que se trata de la misma obra. Sólo el conocimiento previo de ambas ayuda a conocer su procedencia. Producen así un efecto de simbiosis. Eso es lo que sucede en *Cantando dietro i paraventi*, donde en un momento especial del relato, suenan unidas dos músicas de carácter y compositores diferentes.

- 20) MÚSICA PRESTADA DE OTRO FILM. En este caso se usa una música original de un film anterior para incluirla como bloque musical. Como ejemplo, analiza un pasaje del documental *Robinson in Space*, en el que suena una obra de Hanns Eisler.
- 21) ENFATIZACIÓN MUSICAL. La potenciación del sonido musical es una herramienta que refuerza intensamente los sentimientos y pensamientos de los personajes. Este tratamiento se encuentra en *Nouvelle Vague*, en un momento en el que se enaltece el odio que surge espontáneamente entre los dos personajes principales, y que conduce a la dramática muerte de uno de ellos.
- 22) MÚSICA DE APOYO A LA VOZ. Constituye la principal forma de actuación de la música cuando suena conjuntamente con los diálogos, ya bien sean éstos presentados en conjunto como en discurso individual. Hace las veces de fondo sonoro acoplándose a la parte vocal para funcionar dentro de sus contenidos expresivos. Este uso aparece reflejado a lo largo de la inmensa mayoría de las películas. Como ejemplo, se puede observar en el film titulado *Réalité*, como en un momento específico, la música comienza a sonar y pasa después a constituir el fondo de la voz de la narradora (que actúa en "on y off") y que se amplía posteriormente con la intervención de otro personaje.
- 23) RUPTURA POR EFECTO SONORO. Este recurso es también muy usual en el montaje cinematográfico. La aparición súbita de un efecto importante en el desarrollo sonoro hace que la música se cierre inmediatamente. En la película *Sitcom*, un personaje sueña que ha asesinado a toda su familia. Suena la música. De repente, se oye el ruido de una llamada telefónica que cierra súbitamente el bloque musical, y con el que el personaje vuelve a la realidad cotidiana.
- 24) EL TÍTULO MUSICAL COMO REFERENCIA. A veces, el título de una película es homónimo al de una obra musical. Independientemente, sus argumentos cuentan también la misma historia. Esto sucede en *The Sorcerer's Apprentice*, que muestra la semblanza del aprendiz de brujo con la música del poema sinfónico que lleva el mismo nombre.

- 25) PUNTO CULMINANTE MUSICAL. La obra musical contiene "per se" sus propios puntos de tensión, distensión y estatismo dentro de la estructura. En el contexto filmico, se pueden aprovechar estas connotaciones para acoplarlas dentro de la narración visual. Al respecto, hay un momento de la película *The Thin Red Line*, en el que un protagonista pasa unas vacaciones en una isla del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial. Las imágenes muestran un paraíso en medio del dramatismo vivido en las batallas. La música refleja el lugar, envolviendo sonoramente toda la secuencia y alcanzando un punto culminante que emula metafóricamente la felicidad de ese instante.
- 26) DESAFINACIÓN MUSICAL. También se puede recurrir a la configuración de las relaciones de frecuencia vibratoria de la música, para reforzar el sentido expresivo del relato. Por medio de la desafinación de un piano, se transmite en *Käsky*, la brutalidad del acto de violación a una mujer, perpetrado por un grupo de soldados durante la Guerra Civil en Finlandia.
- 27) LA ESTRUCTURA MUSICAL EN EL MONTAJE VISUAL. El relato visual conlleva una organización formal a la que se adjuntan los elementos sonoros. La música preexistente, con su propia configuración definida de antemano, sirve de base para la creación de una nueva "megaestructura" audiovisual. Como modelo de referencia se analiza, al final del capítulo, una secuencia de *The Lone Ranger*. En el pasaje, se observa como la música escogida es tratada, tanto en forma original a la partitura como en arreglo, para conformar la base del montaje final.
- 28) USO DE LA MISMA MÚSICA EN LOS CRÉDITOS INICIALES Y FINALES DE LA PELÍCULA. Este recurso se puede ver en determinadas películas donde la música aporta un papel unificador sonando al principio y final de las mismas. A veces lo hace incluso a lo largo de la narración. En *Margaret*, Se oye la misma pieza de guitarra al principio y al final del film.
- 29) USO DE MÚSICA DIFERENTE EN LOS CRÉDITOS INICIALES Y FINALES DE LA PELÍCULA. En este caso, la obra musical suena al principio, y al final desaparece o vuelve a hacerlo acompañada de otros pasajes musicales (música original usada en el film, canciones, otra música preexistente...) Como cierre del

capítulo, se muestran los créditos iniciales y finales que aparecen en *The Hudsucker Proxy*. En concreto, se usa la música del principio también en los créditos finales, a los que se incluyen otros números musicales diferentes.

Seguidamente se muestran los ejemplos de todas las películas mencionadas en donde se analizan detalladamente los recursos explicados.

7.1 CONTRASTE MUSICAL

Saraband

Ingmar Bergman. Suecia. 2003.

Al cabo de treinta años, Marianne siente un fuerte deseo de reencontrarse con su ex-marido Johann, que vive en la isla de Dalarna, junto a su hijo Henrik y su nieta Karin. Allí se entrelazarán sus recuerdos, con las relaciones interpersonales que surgirán dentro del nuevo entorno familiar.



1. Plano de Marianne, dirigiéndose hacia la salida de la iglesia.



2. COMIENZO DE LA PRIMERA MÚSICA. En ese momento, una luz entra por los ventanales, creando una atmósfera sobrenatural. (Se oye entonces, la "Sarabande"⁵⁷⁴ de la Suite para violoncello no. 5 in C Minor, BWV 1011, de Johann Sebastian Bach).



3. Sobrecogida, Marianne se gira y fija su mirada en el altar. (La música envuelve todo el ambiente, añadiendo con su carácter un tono de serena emotividad).

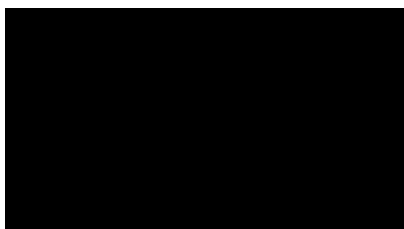


4. Primer plano de un relieve de la última cena. Marianne se acerca y observa detalladamente las figuras.

⁵⁷⁴ Interpretada por Thorleif Thedeén. (Información del Soundtrack en IMDB)



5. Todo ello produce una gran impresión en Marianne, que juntando las manos, se pone a rezar fervorosamente.



6. FINALIZACIÓN DE LA PRIMERA MÚSICA. El plano funde a negro. *(La música cierra sosegadamente sobre este plano).*



7. CONTRASTE SONORO. COMIENZO DE LA SEGUNDA MÚSICA. Primerísimo plano de Johann escuchando música a través de unos altavoces. *(El volumen sonoro es intenso, rozando lo ensordecedor. La obra que oye es el "Segundo Movimiento" ⁵⁷⁵ de la Novena Sinfonía en Re menor de Anton Bruckner).*



8. Plano de Karin entrando por la puerta principal de la casa. *(El volumen sonoro cubre ampliamente toda la secuencia).*

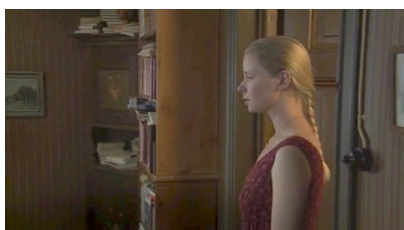


9. Acude a la planta alta, lugar de donde viene claramente el sonido.

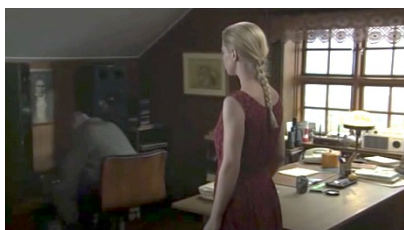
⁵⁷⁵ Interpretada por The Swedish Radio Symphony Orchestra, bajo la dirección de Herbert Blomstedt. *(Información del Soundtrack en IMDB)*



10. Llegar a la habitación y llama a la puerta, pero parece imposible hacerse oír.



11. Al no recibir ninguna contestación, abre la puerta y entra.



12. Se encuentra a su abuelo Johann, escuchando la música, con el oído pegado al altavoz.



13. Karin se acerca a él y le toca la espalda para hacerle saber que está en la habitación.



14. FINALIZACIÓN DE LA SEGUNDA MÚSICA. Tras sentir la mano de su nieta, Johann apaga enseguida la música y se vuelve hacia ella.

7.2 CORTE SÚBITO DE LA MÚSICA

Django Unchained (Django desencadenado)

Quentin Tarantino. USA. 2012.

El esclavo negro Django, acepta ayudar al cazarrecompensas alemán King Schultz, a capturar a unos criminales, a cambio de lograr su libertad si consiguen el objetivo. En su persecución irán a rescatar a Broomhilda, esposa de Django, y esclava en una plantación del terrateniente Calvin Candi.



1. Plano de King Schultz y sus dos ayudantes, que asoman desde un discreto observatorio en lo alto de la montaña.



2. COMIENZO MUSICAL. Montados a caballo y con antorchas, aparecen los miembros del Ku-Klux-Klan. (Entra el "Dies Irae"⁵⁷⁶ del Requiem de Giuseppe Verdi. El vigor de la música envuelve el ambiente, dando un gran sentido dramático a toda la escena).



3. Plano general de los jinetes, cabalgando a lo largo de una colina. (Continuidad del volumen sonoro, reforzando el pasaje narrativo).



4. Los malhechores rodean y atacan una diligencia. La carga del Ku-Klux-Klan, emula a propósito, la secuencia análoga de la película "El nacimiento de una nación" (1915) de David Wark Griffith.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. CORTE SÚBITO. Plano de los miembros del Klan, escuchando, a los líderes del grupo. (La música cierra bruscamente en ese momento).

⁵⁷⁶ Interpretado por Warsaw Philharmonic Orchestra. (Créditos finales de la película)

7. 3 DISMINUCIÓN INSTRUMENTAL COMO APOYO AL DIÁLOGO

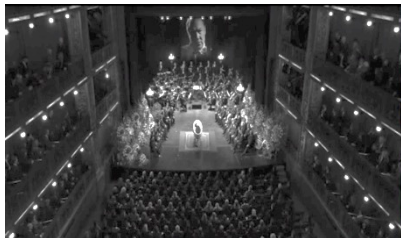
Tetro

Francis Ford Coppola. USA. 2009.

Benni Tetrocini, hijo de un renombrado director de orquesta, vuelve después de muchos años a Buenos Aires, para reencontrarse con su hermano mayor, Ángel "Tetro". Cuando lo ve, lo encuentra cambiado. Su ídolo de infancia se ha convertido ahora en un poeta fracasado.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Miranda, que abraza a Benni, mientras le comunica la muerte de su padre Carlo. (*Entra a gran nivel sonoro el "Primer movimiento"*⁵⁷⁷ *de la Primera Sinfonía de Johannes Brahms*).



2. Plano panorámico de la sala de conciertos donde se celebra el velatorio del cadáver del gran director de orquesta. La sala está repleta de gente. (*La música envuelve todo el ambiente*).



3. Plano de Benni, que entra en el escenario para ver de cerca el ataúd de su padre.



4. Plano de los miembros de la orquesta, que interpretan en vivo la sinfonía, como homenaje póstumo al director fallecido.



5. Benni se acerca al ataúd, mira con tristeza el cadáver de su padre y le quita la batuta que tiene entre las manos.

⁵⁷⁷ Koninklijk Concertgebouworkest, bajo la dirección de Riccardo Chailly. (*Créditos finales de la película*)



6. DISMINUCIÓN ORQUESTAL. Plano de los abuelos, que sorprendidos por su modo de actuar, reciben la batuta de de su hijo Carlo. *(La parte orquestal se reduce instrumentalmente de una manera natural, ya que se trata de otra sección diferente de la obra).*



7. AMPLIACIÓN SONORA. Plano de Benni, que sostiene con ellos un breve diálogo.



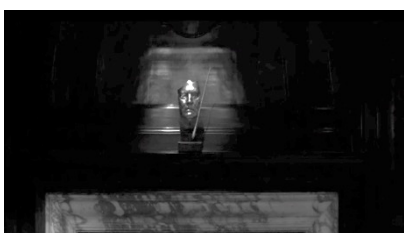
8. Plano de la pareja de ancianos, que se queda profundamente sensibilizada por todo lo ocurrido. *(La música vuelve a sonar de nuevo a un gran volumen, retomando la idea inicial).*



9. Un plano panorámico muestra el escenario del velatorio. Benni se aleja por el fondo. *(Continúa sonando la música).*



10. Primerísimo plano del director de orquesta fallecido, cuyo rostro se transforma en una máscara mortuoria.



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano simbólico de la máscara. *(La música termina, para fundirse con la escena siguiente, en la que aparece un coro cantando en primer plano).*

7. 4 LEITMOTIV REFERENCIAL

Sleeping with the Enemy (Durmiendo con su enemigo)

Joseph Ruben. USA. 1991.

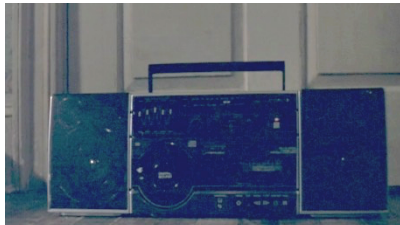
Laura, maltratada en su matrimonio por su marido Martin, desaparece una noche de tormenta y huye de su casa. Lejos de su ciudad y adoptando una nueva identidad, comienza a experimentar una nueva vida. Sin embargo, su marido consigue localizarla en su nuevo hogar.



1. COMIENZO MUSICAL Y LEITMOTIV. Laura llega a casa y encuentra todos los objetos de su casa perfectamente ordenados, tal como lo hacía su marido. *(De repente, escucha la música con la que Martin le hacía el amor. Se trata del "Quinto movimiento"*⁵⁷⁸ *de la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz).*



2. Con las lágrimas en los ojos y completamente desesperada acude al salón, lugar de donde proviene la música.



3. Su mirada se dirige al equipo de sonido; está encendido. *(El volumen de la música envuelve todo el espacio físico de la casa).*



4. Aterrorizada, se queda inmóvil mientras escucha los pasos de alguien que se acerca por detrás. Es Martin, el marido que viene por ella.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. El nuevo vecino y amigo de Laura, llama a la puerta de la casa para ver si se encuentra bien. *(Ese momento hace que la música se funda lentamente con el nuevo bloque de Jerry Goldsmith, autor de la música original de la película).*

⁵⁷⁸ Lleva por título "El sueño de una noche de Sabbath". Es el momento en el que se reúnen las brujas para realizar sus rituales. No aparece ninguna información acerca de la versión musical, ni en los créditos finales de la película ni en la banda sonora original.

7. 5 ARREGLO MUSICAL

Mirrors (Espejos)

Alexandre Aja. USA. 2008

En un centro comercial deshabitado suceden extrañas apariciones. Los espejos parecen cobrar vida. El guarda de seguridad del edificio, Ben Carson, se da cuenta de ello. A partir de entonces peligrará su vida y la de su familia.



1. COMIENZO MUSICAL. Amy, esposa de Ben, empieza a ver cosas terroríficas en los espejos de su casa. *(Entra un arreglo orquestal de la obra para piano de Isaac Albéniz "Asturias").*⁵⁷⁹



2. Amy ve aterrorizada, que su hijo Michael aparece sonriendo, atrapado en un espejo.



3. Ben recibe en el automóvil una llamada de auxilio de su mujer, aterrorizada por la situación. Habiendo recibido la noticia, se dirige rápidamente a casa para poder auxiliarla. *(Continuidad de la música, cuyo carácter trepidante, contribuye definitivamente a subrayar la angustiosa situación de los personajes).*



4. Dentro del hogar, Amy y Ben pintan los espejos de todas las habitaciones, para ocultar cualquier señal de vida que pueda reflejarse en ellos.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Fundido a negro. *(Después de la precipitación de los acontecimientos, acompañados por el ritmo incesante de la música, esta finaliza en reverberación con un fundido en negro, que sirve para cerrar toda la secuencia).*

⁵⁷⁹ Arreglada por Javier Navarrete, autor de la música original. *(Créditos finales de la película)*

7. 6 SUPERPOSICIÓN DE FONDO ORQUESTAL AL TEMA ORIGINAL

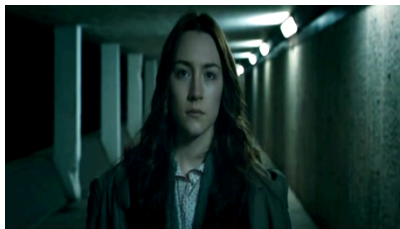
Byzantium

Neil Jordan. Irlanda. 2012.

El introvertido y solitario Noel, proporciona alojamiento a Clara y Eleanor, dos jóvenes vampiras que han vivido durante varios siglos, en el desvencijado hotel Byzantium.



1. COMIENZO MUSICAL. Eleanor deja a sus amigos en la habitación del hotel. *(En ese momento entra el "Adagio"⁵⁸⁰ de la Sonata en C Major Op. 2 no. 3. de Ludwig Van Beethoven).*



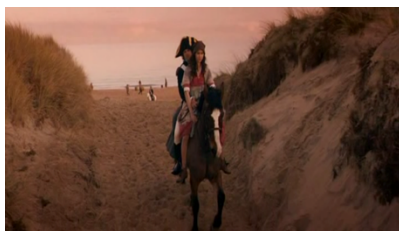
2. La joven camina sola, a través de una zona de aparcamiento; mientras, va narrando interiormente, la historia de su madre.



3. Tirada en un banco, encuentra a una muchacha, medio sedada por los efectos de la droga. Se acerca a hablar con ella, continuando la narración.



4. SUPERPOSICIÓN ORQUESTAL. Flashback de la historia que está contando Eleanor, ocurrida doscientos años antes, época, en la que vivía su madre, que era mariscadora. *(Con la entrada de la nueva secuencia, empieza a oírse todo un fondo orquestal que acompaña a la obra original de piano⁵⁸¹).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Allí conoce al capitán Ruthven, que la llevará a un prostíbulo, arruinando su vida para siempre. *(Con la entrada en la siguiente escena termina la música).*

⁵⁸⁰ Interpretada por Simon Chamberlain

⁵⁸¹ Con arreglo de Javier Navarrete. Pieza titulada "My Mother". (Pista 10 de la BSO)

7. 7 REFERENCIA TONAL

The River King (*El rey del río*)
Nick Willing. Canadá. 2005.

El agente de policía Abel Grey, debe investigar el asesinato de un joven estudiante, en una importante escuela privada. Betsy, profesora de fotografía del centro, le ayudará a lo largo de su inspección, para conseguir aclarar el caso.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano general del instituto, en un frío día invernal. (*La música de un violoncello suena lejana, mezclada con el ruido de un vendaval, que se está produciendo en el exterior del edificio*).



2. Plano corto del violoncello, (*La obra es el "Preludio"⁵⁸² de la Primera Suite para violoncello, BWV 1007, de Juan Sebastian Bach*).



3. Primer plano del intérprete.



4. REFERENCIA TONAL. Lentamente funde la imagen del músico, con la de Betsy, produciéndose paralelamente el fundido de la música. (*La primera, que es la obra de violoncello, define la tonalidad en la que se basará la segunda pieza, para conseguir que el paso de una a otra adquiera unidad y coherencia*).



5. FUNDIDO CON LA SIGUIENTE MÚSICA. Plano de Betsy en su laboratorio fotográfico. (*La música de Bach, se ha fundido en un bloque original de la banda sonora de la película. Durante unos segundos se juega con ese intercambio musical y visual*).

⁵⁸² No se especifica ninguna referencia a la versión musical en los créditos finales de la película ni en la banda sonora original.

7. 8 CAMBIO DE VERSIONADO MUSICAL

Lorenzo's Oil (El aceite de la vida)

George Miller. USA. 1992.

El pequeño Lorenzo Odone, comienza a desarrollar a los tres años una enfermedad degenerativa de la que se desconoce el tratamiento. Sus padres lucharán con todos sus medios por ievitar el fatal desenlace.



1. PRIMERA VERSIÓN MUSICAL. Plano de los padres del pequeño Lorenzo, que salen de la consulta del médico, que les ha confirmado que su hijo tiene una enfermedad degenerativa incurable. (Suena de fondo el "Adagio"⁵⁸³ de Samuel Barber, en su versión coral).



2. En la sala de espera, les aguarda su hijo, Lorenzino, al cuidado de una enfermera.



3. Sus padres se acercan mirándolo con amor, ocultando en su expresión la terrible realidad a la que se enfrentan.

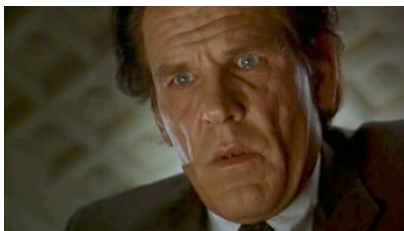


4. Los tres miembros de la familia, permanecen unidos ante el destino terrible que van a tener que soportar. (Continuidad de la música, realzando el dramatismo de la situación).

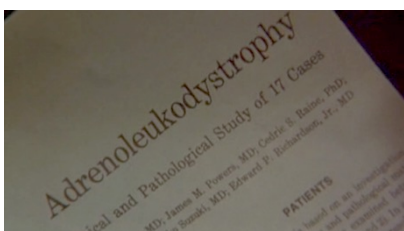


5. Plano de la enfermera que se queda pensativa, temiendo lo peor ante la enfermedad que padece el pequeño.

⁵⁸³ En su versión coral es conocido como "Agnus Dei". Interpretado por Corydon Singers. (BSO)



6. SEGUNDA VERSIÓN MUSICAL. Elipsis temporal y primerísimo plano del padre, en una biblioteca, buscando información acerca de la enfermedad de su hijo. *(En esta secuencia, la música cambia a la versión del "Adagio", en su versión para cuerdas⁵⁸⁴).*



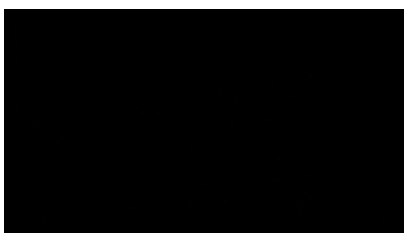
7. Tremendamente impresionado, va conociendo los síntomas de la enfermedad de su hijo. Se trata de la adrenoleucodistrofia, enfermedad hereditaria que produce una desmielinización intensa y la muerte prematura.



8. Desesperación del padre ante la terrible realidad que acaba de descubrir. *(La música se encuentra en ciertos momentos aislada, para realzar la tragedia del momento narrativo).*



9. Plano de conjunto, que capta a la familia en la cama. El pequeño Lorenzino está en medio, protegido por sus padres.



10. Lentamente se produce un fundido a negro. *(La música continúa sonando cada vez más alejada).*



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. Comienza una nueva secuencia, con un plano panorámico de la ciudad. *(La música termina en ese instante).*

⁵⁸⁴ Interpretado por City of London Sinfonia. No se especifica el director. (BSO)

7.9 DIFUMINACIÓN MUSICAL

***Boychoir* (El coro)**

François Girard. USA. 2014.

Un prestigioso maestro de música dirige en un instituto de Texas un coro de élite. Desde el primer momento, uno de los alumnos, problemático de carácter pero con grandes cualidades artísticas, se enfrentará a las exigencias del profesor.



1. DIÉGESIS INICIAL. El coro del instituto realiza un concierto bajo la dirección del maestro Carvelle. *(En un plano general aparece interpretando la pieza "This Little Babe"⁵⁸⁵, correspondiente a la parte sexta de la colección de canciones incluidas en el ciclo "A Ceremony of Carols" op. 28, de Benjamin Britten).*



2. La directora, Ms. Steel, sigue atentamente el concierto; junto a ella, el pequeño Stet la observa tenso y preocupado.



3. DIFUMINACIÓN DIEGÉTICA. Finaliza el concierto y el coro recibe una sonora ovación por parte de todos los asistentes. *(A partir de aquí, como fondo se oye, a boca cerrada y de forma difusa, la canción que se acaba de interpretar).*



4. Ms. Steel, determinada a integrar al muchacho en el coro, pretende que haga una audición. Mientras lo conduce a la sala de ensayos, le hace una serie de advertencias sobre la actitud que debe tomar ante el prestigioso profesor.



5. Al llegar cerca de él, y cuando al fin, va a ser presentado al gran maestro, el chico sale corriendo dejándolos a todos sorprendidos. *(En ese instante cierra la música de fondo).*

⁵⁸⁵ Interpretada por The American Boychoir. *(Créditos finales de la película)*

7. 10 DEFINICIÓN DE LA REALIDAD MUSICAL

***Ghost Town* (¡Me ha caído el muerto!)**

David Koepp. USA. 2008.

El insoportable Bertram Pincus, permanece fallecido durante unos instantes en medio de una operación. A partir de ese momento, adquiere la facultad de ver personas muertas que necesitan contactar con seres vivos.



1. EXTRADIÉGESIS. Bertram corre por Central Park, perseguido por un grupo de muertos que sólo él puede ver. *(De fondo suena un arreglo de la "Danza del sable"⁵⁸⁶ del ballet Gayaneh de Aram Katchaturian. Se trata de una versión que comienza con fondo percusivo. En este momento la música está funcionando de manera extradiegética).*



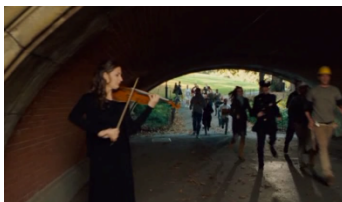
2. Se encuentra con un policía al que pide ayuda, pero el agente le mira, asombrado de que ese hombre pueda verle... Bertram se da cuenta de que el policía también es un muerto y sigue corriendo. El policía fantasma y otros muertos, van tras él.



3. HETERODIÉGESIS. Aterrado, continúa huyendo a través de un pasadizo. *(Al acercarse va tomando relevancia un solo instrumental de violín, que se superpone al fondo musical. Es un pasaje que funciona como puente entre la extradiégesis y la diégesis).*



4. Se mantiene el plano del pasadizo, mientras llegan los fantasmas que le persiguen. *(La música ocupa ahora un primer nivel sonoro).*



5. DIÉGESIS. Al llegar los muertos a la salida del paso subterráneo, un barrido de la cámara nos descubre a una violinista, que es la intérprete de esta parte instrumental. *(El pasaje musical se encuentra definido ahora de manera diegética).*

⁵⁸⁶ En los créditos finales de la película sólo aparece el título de la pieza y el autor. No se especifica la intérprete. Se sobreentiende que es la violinista que toca en directo.

7. 11 LA MÚSICA INSTRUMENTAL TRANSFORMADA EN CANCIÓN

The Master

Paul Thomas Anderson. USA. 2012.

Fredie Quell, un joven en paro, se convierte en el principal colaborador de Lancaster Dodd, principal representante de la Iglesia de la Cienciología, en 1952. Sus dudas acerca de las ideas contempladas en la secta, le harán replantearse su vida.



1. Plano de Fredie conduciendo una moto por el desierto, a gran velocidad. Su novia y sus amigos le observan a lo lejos.



2. Lancaster ve que cada vez se aleja más, perdiéndose en el horizonte. Grita, llamándolo, para que regrese.



3. COMIENZO MUSICAL. Plano panorámico, que muestra el desierto completamente vacío. Fredie ha desaparecido. *(Este momento de quietud marca el inicio de la canción "No Other Love"⁵⁸⁷, tomada del Estudio para piano n° 3 Op. 10, de Federico Chopin).*



4. Los tres amigos rastrean la zona, hasta altas horas de la noche. No encuentran ninguna señal de él. *(La canción ayuda a dar un tono melancólico al pasaje narrativo).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Al cabo de los años, Fredie reaparece y va en busca de su novia. Ella ya no vive en esa casa y se ha casado hace tres años. Él se queda completamente trastornado ante la noticia. *(En la conversación, la música pasa a un segundo plano, para irse apagando poco a poco, hasta extinguirse totalmente).*

⁵⁸⁷ Cantada por Jo Stafford. Arreglo de Bob Russell y Paul Weston. *(Créditos finales de la película)*

7. 12 EXPERIMENTALISMO MUSICAL

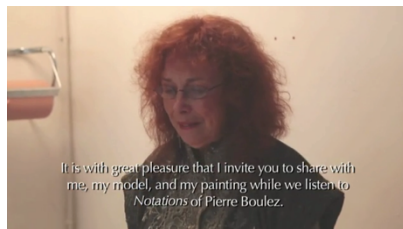
1) *Painting Boulez*

Desy Safan-Gerard. Francia. 2012.

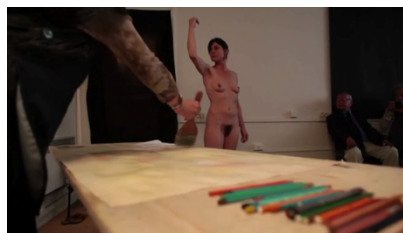
La artista Desy Safan-Gerard, pinta con ambas manos mientras la modelo Maria Clark posa, con el fondo musical de Pierre Boulez, el 16 de junio de 2012 en el "Atelier Arts Médium" de Paris.



1. Plano de la organizadora del evento, que hace la presentación de la pintora ante el público asistente a la sesión.



2. Desy Safan-Gerard lee un texto en el que explica la génesis de su experiencia en pintura con modelo, y la versión que va a realizar a continuación.



3. COMIENZO MUSICAL. Una vez que la cámara capta el lienzo sobre el que la pintora se dispone a realizar la obra, aparece en plano la modelo desnuda. (Entra un pasaje de la obra "Notations pour orchestre"⁵⁸⁸, del compositor Pierre Boulez).



4. FINALIZACIÓN MUSICAL. Después de varios minutos, en los que la pintora se ha basado en los movimientos improvisados por la modelo sobre la música sinfónica, termina la realización de la obra plástica.



5. El público aplaude. Plano medio a la artista sonriendo.

⁵⁸⁸ Lo explica la pintora en su presentación.

2) Franz Xaver Messerschmidt

Hakan Topal. USA. 2010.

Documental sobre la vida y la obra del escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt, artista del siglo XVIII, en el que se muestra su gran influencia en la escultura contemporánea.



1. COMIENZO MUSICAL. Se muestran una serie de bustos realizados por el escultor. *(De fondo suena la música de "Klavierstück VIII",⁵⁸⁹ de Karlheinz Stockhausen).*



2. Los planos captan las diversas expresiones reflejadas en los rostros de las esculturas. *(La música, de marcada elaboración puntillista, ambienta con sonoridad experimental la obra del autor).*



3. Seguidamente se muestran tomas de conjuntos escultóricos artísticamente iluminados. *(Continuidad de la pieza musical).*



4. En un breve plazo de tiempo se han mostrado una serie relevante de rostros humanos, en los que se observan los rasgos expresivos más determinantes. *(La elección de la música da un sentido actual a la colección del escultor, realizada en el siglo XVIII).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Aparece el título del documental. *(Con el rótulo en que se muestra el nombre del escultor, termina la primera música).*

⁵⁸⁹ A lo largo de todo el documental, se utilizan las piezas I-XI. En el film, se especifica la editorial musical, sin embargo no aparece información acerca del intérprete. *(Créditos finales de la película)*

3) Into Eternity: A Film for the Future

Michael Madsen. Dinamarca. 2010.

Documental que trata sobre los peligros de los desechos radiactivos. La narración se centra en el principal depósito mundial situado en Finlandia, tallado fuera de la roca sólida, y que cuenta con un amplio sistema de túneles subterráneos.



1. COMIENZO MUSICAL. Un plano muestra una zona profunda del túnel. (Bajo la voz del narrador empiezan a oírse los primeros compases de la obra "Un Grand Sommeil Noir"⁵⁹⁰ del compositor Edgar Varèse).



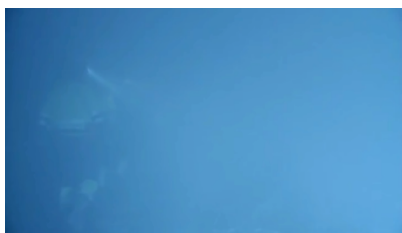
2. Un automóvil llega, iluminando la zona. Salen dos técnicos que se ponen a trabajar. (Durante todo el pasaje, la música cubre expresivamente el ambiente. La voz solista canta el texto de Paul Verlaine que refleja el estado de la oscuridad, del sueño y del silencio que una mano mece al fondo de una sepultura).



3. Los trabajadores se disponen a abrir la gran cubierta que cierra la entrada a otra parte del túnel. (Ese punto va acompañado por un instante de relajación en el canto de la voz).



4. FINALIZACIÓN MUSICAL. Los técnicos entran en el nuevo espacio subterráneo. (La música alcanza el punto de cierre de la pieza, en el que la cantante expresa repetidamente el silencio al que se refiere el texto del poema).



5. Las siluetas de sus cuerpos se alejan por el fondo del túnel hasta desaparecer por completo.

⁵⁹⁰ Sólo se indica la orquesta que lo interpreta (Koninklijk Concertgebouworkest). (Títulos finales de la película)

4) Xi Film Project: A Polytope for Iannis Xenakis

Stephan Talneau. Alemania. 2012.

Documental rodado en fragmentos para conmemorar el aniversario de la muerte del compositor Iannis Xenakis. Los músicos interpretan durante tres días obras del autor a lo largo de diversos polytopos (espacios acústicos abiertos).



1. COMIENZO MUSICAL. Fragmento XII del documental. Un grupo de instrumentistas de cuerda se encuentra en una sala interpretando una obra. *(Cantan un pasaje de la pieza titulada “Nuits”⁵⁹¹ de Iannis Xenakis).*



2. Plano de un músico cantando a través de un altavoz. *(El sonido amplificado envuelve todo el ambiente).*



3. Plano diferente de otra cantante. Se observa como sujeta con una mano el arco del instrumento y con otra el altavoz. *(Sigue sonando la música).*



4. FINALIZACIÓN MUSICAL. Después de unos minutos en los que se intercambian diversos planos del conjunto de músicos, concluye la interpretación de la pieza. *(Concluye así pues la música).*



5. Diferentes tomas enfocan a los instrumentistas recogiendo los materiales para dirigirse a otro espacio acústico diferente.

⁵⁹¹ Interpretación en directo.

7. 13 REFERENCIA METAMUSICAL

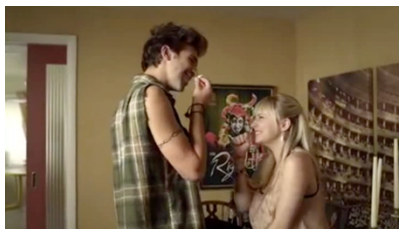
House of Last Things

Michael Bartlett. USA. 2013.

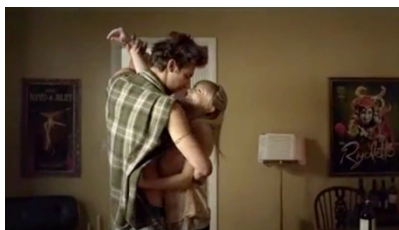
Una pelota de golf lanzada al aire por un soldado, durante la Segunda Guerra Mundial, aparece cincuenta años más tarde, en la casa de Alan Dunne, originando una serie de extrañas situaciones.



1. COMIENZO MUSICAL. Jesse se fuma un porro de marihuana, mientras mantiene una conversación con Kelly. *(Se oye de fondo una música de corte experimental, que pertenece a "Dream Images"*⁵⁹²*, de la obra Makrokosmos I (Gemimi), del compositor estadounidense, George Crumb).*



2. Jesse le pasa el porro a Kelly. *(La ambientación musical parece reforzar los efectos psicotrópicos).*



3. REFERENCIA METAMUSICAL. Enseguida, se produce un momento en el que se muestra como desvarían a consecuencia de la droga. Comienzan a bailar un vals lento. *(Esta música, de Chopin*⁵⁹³*, se incluye como parte integrante de la propia obra de George Crumb, a manera de cita).*



4. La pareja baila entre movimientos de cámara y fundidos visuales, que reflejan su estado mental. *(Continúa sonando, brevemente, el fragmento de Chopin).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Cuando para el baile, vuelven a su dialogo. *(Y la música a la parte original de George Crumb, siguiendo el sentido marcado por la partitura. Después funde para dar paso a la conversación de los personajes).*

⁵⁹² Interpretada por Robert Groslot. *(Créditos finales de la película)*

⁵⁹³ Se trata de un fragmento de la "Fantasía Impromptu" Op.66, de Frédéric Chopin.

7. 14 PREVALENCIA DEL FOCO SONORO MUSICAL

La grande bellezza

Paolo Sorrentino. Italia. 2013.

Jep Gambardella, es un apático periodista y escritor de 65 años. En lugares lujosos y representativos de la ciudad de Roma, va a experimentar, a lo largo del verano, una serie de encuentros con los personajes más variados, decadentes y singulares de la sociedad italiana.



1. COMIENZO MUSICAL. Un plano, muestra las copas de unos árboles. *(Se oyen unas campanas lejanas. Después, empieza a sonar la pieza para pequeño coro femenino titulada, "I Lie"⁵⁹⁴, del compositor estadounidense David Lang).*



2. Plano de una mujer que escucha el canto de los pájaros. *(El sonido de las aves y de las campanas se mezclan con la música).*



3. Plano de un vagabundo durmiendo en un banco. *(Continuidad de la música).*

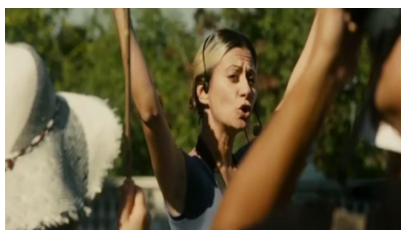


4. Plano de un hombre que se lava los brazos y se refresca con el agua de "La fontana dell'Acqua Paola", en Roma. *(El sonido musical se mezcla con el murmullo del agua).*

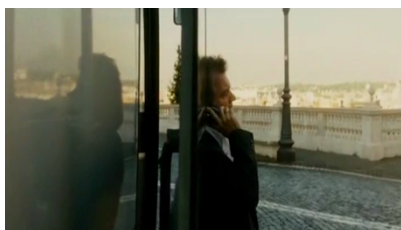


5. Plano general, mostrando la fachada de la fuente. *(En el primer piso se encuentra cantando un coro de mujeres, que revela la procedencia y justifica, el foco sonoro musical).*

⁵⁹⁴ Interpretada por Torino Vocalensemble. *(Créditos finales de la película)*



6. Una guía turística se dirige al grupo. *(La música, que tiene un ritmo pausado e intercalado, se mezcla ahora con la voz, envolviendo el conjunto sonoro).*



7. El conductor del autocar baja para hablar por el teléfono móvil. *(Continúa la música).*



8. El grupo de turistas asiáticos se muestra en primer plano. Uno de ellos, decide dejar la explicación de la guía y se dirige al mirador para realizar una serie de fotografías de la ciudad. *(La pieza musical no deja de funcionar en su nivel inicial).*



9. Plano de conjunto del coro. Dentro de la fuente se ve ahora de cerca al grupo de cantantes. *(La música actúa como foco sonoro envolvente, de toda la secuencia).*



10. Primer plano del turista que dejó el grupo, fotografiando a través del teleobjetivo de su cámara. *(Sigue sonando la obra musical).*



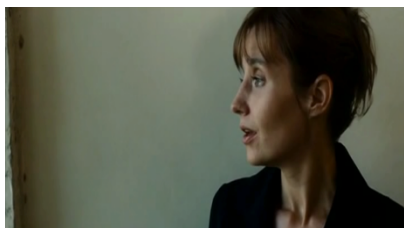
11. INTERPOLACIÓN SONORA. De repente, el turista se desploma y cae súbitamente al suelo. *(En ese instante se oye a lo lejos el canto de los monjes de un convento, y se para la música que estaba sonando hasta entonces).*



12. La guía se dirige a socorrer al turista. *(Sigue sonando en la lejanía el canto monacal).*



13. CONTINUACIÓN MUSICAL. Un plano muy descriptivo, muestra a la solista del grupo musical, cantando mientras se ve al fondo la ciudad de Roma. *(La música del principio vuelve a sonar).*



14. La cantante es el referente visual con el que se intercalan planos del resto del coro, los turistas y la fuente. *(El foco sonoro cubre en su amplitud todos los intercambios de planos).*



15. FINALIZACIÓN MUSICAL. Se oye un grito. El turista ha muerto. *(La música deja de sonar).*

7. 15 EXTERIORIZACIÓN DEL SONIDO INTERNO

Lucy

Luc Besson. Francia. 2014.

Una joven llamada Lucy, adquiere poderes sobrenaturales, al estallarle dentro del cuerpo, una potente droga que le introdujo una banda de traficantes. La reacción es tan impactante, que es capaz de dominar el espacio del mundo físico, con toda la fuerza de su mente.



1. COMIENZO MUSICAL. EXTERIORIZACIÓN. El médico del hospital se asombra de que Lucy siga viva, al haber absorbido tanta cantidad de droga. *(Después de hablar con el doctor, comienza a sonar el "Introito"⁵⁹⁵ del Requiem K. 626, de Wolfgang Amadeus Mozart).*



2. Pronto se da cuenta de que las cosas han empezado a cambiar. Absorta, ve como la realidad cobra una dimensión diferente. *(La música refuerza con dramatismo la situación narrativa).*



3. INTERIORIZACIÓN. Simultáneamente, en otro lugar, se encuentra Mr. Jang, el cruel delincuente que le introdujo la droga, gozando de una sesión de masaje, mientras escucha la misma música por sus auriculares. *(En ese momento se produce la justificación del foco sonoro. La música sale de sus auriculares).*



4. EXTERIORIZACIÓN. Lucy llega al edificio del traficante, y tras matar a los sus guardaespaldas, entra en su salón privado. *(Continuidad de la música cubriendo el ambiente sonoro).*



5. INTERIORIZACIÓN Y FINAL MUSICAL. Después se acerca a él y le asesta sendas puñaladas en las manos. *(Con su grito de dolor, caen los auriculares y deja de oírse la música en primer nivel sonoro).*

⁵⁹⁵ Interpretado por Patrizia Pace, Waltraud Meier, Frank Lopardo, James Morris, Swedish Radio Choir, Stockholm Chamber Choir y Berliner Philharmoniker, dirigidos por Riccardo Muti. *(Créditos finales de la película)*

7. 16 MÚSICA Y USO DE LA CÁMARA LENTA

Run Lola Run

Tom Tykwer. Alemania. 1998.

Lola debe reunir, en veinte minutos, el dinero que su novio Manni ha perdido. Su dueño es un jefe de la mafia, que amenaza con matarlo, si no aparece en ese espacio de tiempo.



1. Lola va acompañada de Manni. La policía les ha dado el alto, pero ellos continúan andando. A causa de ello, ella recibe un disparo. Se alarga el tiempo real por medio del uso de la cámara lenta.



2. COMIENZO MUSICAL. Lola cae lentamente al suelo. (Se oye "*The Unanswered Question*"⁵⁹⁶ de Charles Ives, en primer nivel sonoro).



3. El policía que ha disparado, mira turbado lo sucedido. (Continúa la música aislada, acompañada tan sólo de algún efecto sonoro determinado, de carácter psicológico).



4. Manni ve desconsolado que su compañera yace moribunda en el suelo. (La obra musical utilizada, aporta una connotación expresiva importante, ya que su título, "*La pregunta sin respuesta*", se adapta perfectamente al sinsentido de la tragedia que acaba de suceder)



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Un primer plano muestra la mirada de Lola, que se pierde en el seno de la muerte. (Poco a poco la música desaparece, mientras los efectos de sonido y de imagen, vuelven a captar la realidad exterior).

⁵⁹⁶ Interpretada por The Orchestra of St. Luke's, dirigida por John Adams. (Créditos finales de la película)

7. 17 ENTRELAZADO SONORO

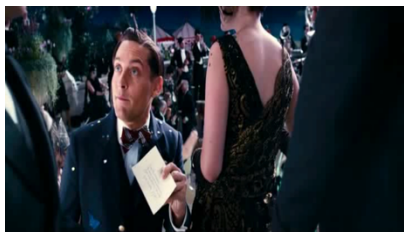
The Great Gatsby

Baz Luhrmann. Australia. 2013.

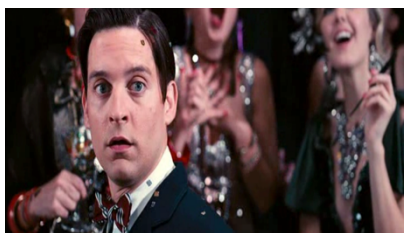
Jay Gatsby, multimillonario excéntrico, se codea con la alta sociedad neoyorquina de los años veinte. En su mansión de Long Island, se hará amigo de su vecino Nick Carraway, para intentar recuperar el amor que dejó escapar años atrás.



1. COMIENZO MUSICAL. Se celebra una gran fiesta en la mansión de Jay Gatsby. El lujo rodea el ambiente. En un momento determinado, el director de orquesta se dirige al podio, situado en medio de la piscina. *(Alza los brazos y marcando una anacrusa empieza a dirigir "Rhapsody In Blue"*⁵⁹⁷ *de George Gershwin).*



2. Nick Carraway, entre los invitados, desea conocer al señor Gatsby, pero nadie parece saber quién es. Todo son rumores acerca del anfitrión. En un momento que habla con su amiga, la señorita Baker ella le crea una intriga aún mayor. *(La música se entrelaza con el amplísimo despliegue de elementos sonoros circundantes).*



3. Después de oír múltiples comentarios acerca de Gatsby, Nick, algo achispado, decide repetir algunos que le han parecido sugestivos; encuentra a una persona de espaldas y se los suelta tal como los ha oído: Según parece, es un primo tercero del Káiser... y segundo del diablo. *(Continúa fusionándose el fondo musical).*

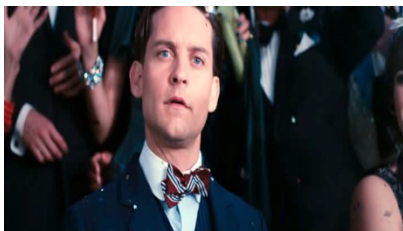


4. De repente, esa persona se da la vuelta y dirigiéndose a Nick le dice: *Yo soy... Gatsby*. Nick queda en evidencia, e inmediatamente le pide disculpas, pues aunque ya lo conocía, ignoraba que se tratase de él. *(Se aprovecha una parte del fraseo musical, para el momento que Jay Gatsby se descubre).*

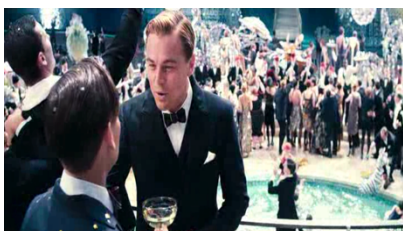


5. Inmediatamente los fuegos artificiales cubren el cielo, y se superponen plásticamente sobre las siluetas de los asistentes. *(La música entra en un momento de fastuosa plenitud).*

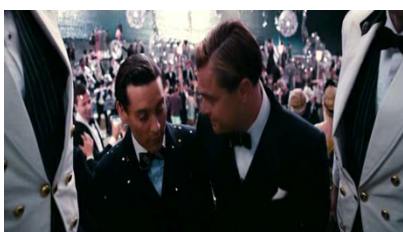
⁵⁹⁷ No se indican los intérpretes. *(Créditos finales de la película).*



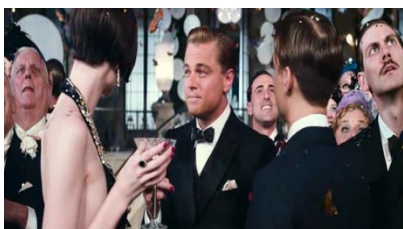
6. Nick se queda profundamente impresionado por la mirada de Gatsby. *(Durante esta reflexión expresada en un susurro, la música baja inmediatamente de volumen).*



7. Al ver su apuro, Jay le echa una mano y habla en confianza con él, para que no se preocupe. *(La música queda entrelazada bajo el diálogo, sonando nítida y lejana).*



8. En medio de la conversación, aparece el ayudante de Jay para indicarle que le llaman por teléfono desde Chicago. Ello hace que continúen hablando mientras se dirigen hacia la entrada de la casa. *(Continúa el mismo tratamiento musical).*



9. En un rellano se encuentran con la señorita Baxter. Jay se detiene y le besa la mano. Y después de ponerse a disposición de Nick, "para todo lo que fuese necesario", se retira. *(Al terminar los diálogos, la música vuelve a tomar un papel prioritario, fundida entre todo el cúmulo sonoro, marcado de nuevo, por la explosión de más fuegos artificiales).*



10. El ayudante de Jay invita a la señorita Baker a subir, para hablar con ella. La dama accede, y entre tanto, en un plano muy significativo, se puede apreciar que Gatsby domina la situación y parece conseguir todo lo que se propone. *(La música llega al punto culminante, en medio de todo el ruido originado por la fiesta).*



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. El director de orquesta marca el último compás de la obra. *(Con ello, cierra la música, para dar paso a una nueva secuencia).*

7. 18 ENMASCARAMIENTO MUSICAL

C. O. G.

Kyle Patrick Álvarez. USA. 2013.

David va a trabajar con su amiga Jennifer a las plantaciones de manzanos de Oregón. Cuando ambos se pelean, él se queda solo y deberá enfrentarse a una serie de insospechadas desventuras.



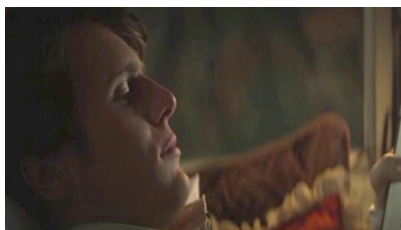
1. COMIENZO MUSICAL. El jefe le indica a David que debe separar las manzanas especiales de las extra-especiales. Plano de David, preguntándose, cuál es la diferencia entre unas y otras. *(Suena entonces el "Primer Movimiento"⁵⁹⁸ de Electric Counterpoint, del compositor Steve Reich).*



2. ENMASCARAMIENTO DE LOS EFECTOS DE SONIDO. Desconcertado con el trabajo, duda sobre qué criterio debe seguir, en la selección de las manzanas. *(La música toma el primer nivel, relegando a un segundo plano los efectos sonoros).*



3. ENMASCARAMIENTO DEL DIÁLOGO. Plano de David, hablando con un amigo del trabajo. *(La música desplaza el diálogo a un segundo nivel sonoro).*



4. Plano de David, solo en su caravana, leyendo el libro: *¿Es usted un empleado diligente?* *(El volumen musical cubre todo el ambiente sonoro).*



5. FINALIZACIÓN CON FUNDIDO MUSICAL. De madrugada, David acude a la fábrica. *(La música se diluye por medio de un efecto de reverberación).*

⁵⁹⁸ Interpretado por Steve Reich. *(Créditos finales de la película)*

7. 19 SIMBIOSIS MUSICAL

Cantando dietro i paraventi

Ermanno Olmi. Italia. 2003.

Narra la historia de la viuda Chin, quién a la muerte de su marido, famoso pirata chino, decidió hacerse cargo de su actividad y sembrar el terror en los mares y aldeas.



1. PRIMERA MÚSICA. Ante el desacuerdo con sus socios, muy disgustado, el pirata Chin les informa de las medidas que tomará. *(Termina su frase y comienza, en anticipación, la "Musique d'insectes, de rainettes..."⁵⁹⁹ perteneciente a la fantasía lírica de Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges).*



2. Dentro de la nave del corsario, su esposa le prepara una pipa de opio. *(La música aporta un sentido exótico y extraño al pasaje narrativo).*



3. SIMBIOSIS. SEGUNDA MÚSICA. Mientras Chin fuma su pipa, su esposa le deja solo. *(La sensación de soledad, se refleja por medio de una nueva música que corresponde al "Tercer movimiento"⁶⁰⁰ de la Sinfonía Fantástica, de Hector Berlioz).*



4. El Emperador, de espaldas a su primer ministro, decide hacerse con el poder del pirata adversario, por medio de un regalo envenenado. Le va a nombrar Maestro General de los Corsarios Imperiales. *(Continúa la música, produciendo una sensación de desasosiego y fatal premonición).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Llego el legado imperial, para entregar personalmente a Chin el nombramiento. Le recibe, un viejo pirata retirado, que hace al mismo tiempo, las veces de narrador de toda la historia que se está contando. La esposa de Chin recoge el pérfido regalo. *(Cuando el legado se va, la música cierra fundiéndose con otra diferente).*

⁵⁹⁹ Interpretada por Orchestre national de la RTF, bajo la dirección de Lorin Maazel. *(Créditos finales de la película)*

⁶⁰⁰ Claudio Abbado dirigiendo la Chicago Symphony Orchestra. *(Créditos finales de la película)*

7. 20 MÚSICA PRESTADA DE OTRO FILM

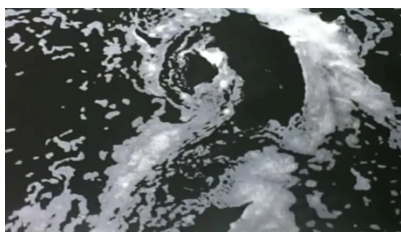
Robinson in Space

Patrick Keiller. Reino Unido. 1997.

Este documental describe el paisaje y la economía británica. Es la continuación de otro documental, del mismo realizador, titulado "London".



1. COMIENZO MUSICAL. Plano panorámico de una fábrica. (Sobre esta secuencia se oye un fragmento de la música del "Tercer movimiento"⁶⁰¹ de la Suite para orquesta No.3, Op.2,6 de Hanns Eisler).



2. Primer plano de unas aguas residuales. (La música original se creó para un film que trataba sobre el desempleo y los movimientos de trabajadores en Alemania, a principios de los años 30, durante la Gran Depresión Económica).



3. Se muestra un cartel situado en el lateral de una autopista. (Sigue sonando la música en primer nivel sonoro).



4. Aparece una indicación de entrada a la fábrica de automóviles Toyota. (La música comienza a descender de volumen para dar paso al comentario del narrador).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de una señal de tráfico en formato de espejo retrovisor exterior. (El narrador continúa hablando mientras la música se diluye lentamente hasta desaparecer por completo).

⁶⁰¹ Música original del film titulado Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? (1932). No se indican los intérpretes. Sólo se especifica el sello discográfico (Berlin Classics). (Créditos finales de la película)

7. 21 ENFATIZACIÓN MUSICAL

Nouvelle Vague

Jean-Luc Godard. Francia. 1990.

La condesa italiana Elena Torlato-Favrini, deja ahogarse a su amante Roger Lennox. Poco después, el hermano de éste, que conoce las circunstancias de su muerte, la chantajea para sacar provecho de sus negocios.



1. COMIENZO MUSICAL. Plano de Roger que no quiere bañarse, a pesar de la insistencia de Elena. Discuten entre ellos. (*Empieza a oírse, fuertemente, un pasaje de "Las tentaciones de San Antonio"*⁶⁰² *correspondiente a la suite orquestal de la ópera Mathis der Maler, del compositor Paul Hindemith. Produce en el contexto, un efecto prosopopéyico por su gravedad y dramatismo*).



2. PAUSA MUSICAL. Plano de Elena, que desde el agua, le pide que le de la mano. Él se niega. (*La música desaparece momentáneamente*).



3. Elena consigue asir la mano de Roger y tirarlo al agua. (*El ruido del agua cubre el nivel sonoro*).



4. CONTINUACIÓN MUSICAL. Plano de Elena inmovible, viendo a Roger ahogándose, gritando desesperadamente. (*La música se retoma con el primer plano de ella y se enfatiza su volumen, para reforzar la situación dramática*).



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Roger se ahoga ante la mirada impassible de ella. A lo lejos y en la orilla, un hombre mayor comenta a una niña lo que está sucediendo. (*La voz del hombre se mezcla con la música, entra en primer plano y ésta deja de sonar*).

⁶⁰² No se especifican los intérpretes. (*Créditos finales de la película*)

7. 22 MÚSICA DE APOYO A LA VOZ

Realité

Quentin Dupieux. Francia. 2014.

Un productor acepta financiar un film, a condición de que en él se encuentre el grito más terrorífico de la historia del cine. Paralelamente, una niña llamada Réalité, hija de un taxidermista, encuentra una cinta de vídeo, dentro del cuerpo de un jabalí. ¿Qué misterio esconde esa grabación?



1. COMIENZO MUSICAL. La familia está terminando de cenar. El marido comenta a su esposa si la niña ha visto el vídeo. La madre y la hija se levantan de la mesa y se queda solo el padre. (*Empieza a oírse, anticipadamente, una parte de "Music With Changing Parts"*⁶⁰³ *de Philip Glass*).



2. VOZ EN OFF. La madre narra una historia, que concuerda con la realidad que están viviendo. (*La música continúa su incesante pulsación rítmica durante toda la secuencia*).



3. VOZ EN ON. Plano de la madre leyéndole un cuento a su hija Réalité, que casualmente es la continuación del relato anterior.



4. Cuando termina de leer, apaga la luz, sale de la habitación y deja a la niña sola para dormir. Antes de hacerlo, la pequeña comenta, enigmáticamente, que ha visto el vídeo.



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Un plano de conjunto, muestra a los miembros del equipo cinematográfico visionando la proyección. (*Se produce directamente un corte súbito de la música*).

⁶⁰³ Sólo se indica el autor, la obra y la editorial. (*Créditos finales de la película*)

7. 23 RUPTURA MUSICAL POR EFECTO SONORO

Sitcom

François Ozon. Francia. 1998.

La llegada de un ratón de laboratorio a una familia francesa, pondrá en problemas a todos sus miembros y contribuirá a cambiar los hábitos sexuales de todos ellos.



1. COMIENZO MUSICAL El padre sueña que asesina a toda su familia. Plano general de la familia masacrada brutalmente; al mismo tiempo se acerca y acaricia el pecho de una de las mujeres. (*Suena un pasaje del Poema Sinfónico "Résurrection"*⁶⁰⁴, de Albert Roussel).



2. Plano del padre, cubierto de sangre y desolado por el crimen que acaba de cometer. (*Continuidad de la música de fondo, dando carácter al momento narrativo*).



3. Plano de su ratón mascota, que aparece en el sueño, paseándose alegremente entre los cadáveres.



4. FINALIZACIÓN MUSICAL. Después de lo sucedido decide quitarse la vida. Cuando está a punto de disparar, suena el teléfono. (*Se produce una súbita ruptura de la música*).



5. Plano del padre con su ratón, despertando de su pesadilla. El timbre del teléfono lo ha devuelto a la realidad.

⁶⁰⁴ Sólo se indica la editorial musical. (*Créditos finales de la película*)

7. 24 EL TÍTULO MUSICAL COMO REFERENCIA

The Sorcerer's Apprentice

Jon Turteltaub. USA. 2010.

El mago Balthazar Blake coge como ayudante a Dave Stutler, para luchar contra su enemigo Maxim Horvath.



1. COMIENZO MUSICAL. El maestro Balthazar deja a su discípulo solo. Dave, creyendo dominar la situación realiza un conjuro. (*Suena entonces un arreglo de la obra musical que lleva el mismo título que la película.*⁶⁰⁵ *Se trata de L'Apprenti Sorcier*⁶⁰⁶, de Paul Dukas).



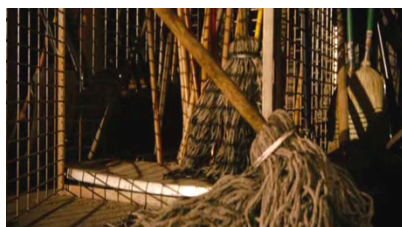
2. Las escobas comienzan a cobrar vida. (*La música, por el momento, tiene un carácter pausado*).



3. Dave da las órdenes y el resto de los objetos del salón se ponen en movimiento. (*La música se va animando poco a poco*).



4. Al ver como se está produciendo, mágicamente, la limpieza de la casa, confía en su conjuro; deja los objetos a su aire y se va a duchar. (*Continuidad de la música, con el mismo carácter*).



5. Las escobas toman el papel principal de una situación que comienza a descontrolarse. (*El arreglo musical adopta una forma de danza fantástica*).

⁶⁰⁵ Es, al mismo tiempo, una parodia del capítulo del mismo nombre que aparece en la película *Fantasia* del año 1940.

⁶⁰⁶ No se especifican los intérpretes. (*Créditos finales de la película*)



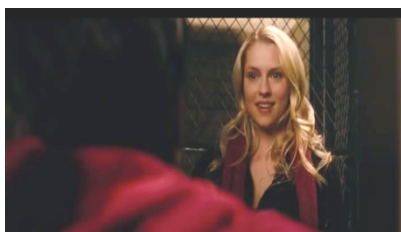
6. Plano de Dave duchándose, ignorando todo lo que está sucediendo en el resto de la casa. *(El arreglo musical, emplea el tema original, fragmentándolo en pequeñas variaciones).*



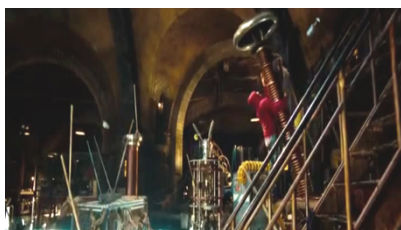
7. Los objetos se han hecho dueños de la situación. Dave sale del baño y se encuentra el descontrol que ha originado su conjuro. *(El tema principal vuelve a tomar el desarrollo del discurso musical, jugando con otras interpolaciones temáticas que se añaden para reflejar las diversas situaciones cómicas que se producen).*



8. Ante la pérdida de autoridad, Dave se ve obligado a luchar contra todo. *(En la secuencia, se mezclan todos los elementos de la banda sonora, tomando una relevancia especial el tratamiento de los efectos de sonido).*



9. En el momento más inoportuno aparece su amiga Betty para salir con él. Dave le da una excusa y la deja fuera, cerrando rápidamente la puerta de la casa. *(Este momento, hace que la música se relaje).*



10. Acude Dave al salón. La situación se ha vuelto catastrófica. Todo está revuelto, lleno de agua y con los objetos convertidos en dueños de la casa. *(De nuevo aparece el tema principal con una amplia orquestación, sonando a gran nivel, en conjunto con los gritos de Dave y el cúmulo de efectos sonoros)*



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. En el momento culminante, aparece el maestro, que pronunciando un nuevo conjuro, hace que los objetos vuelvan a su sitio y la situación a la normalidad. *(Esto marca el punto de cierre de la música).*

7. 25 PUNTO CULMINANTE MUSICAL

The Thin Red Line (La delgada línea roja)

Terrence Malick. USA. 1998.

Narra la historia de un grupo de soldados estadounidenses de la compañía "C de Charlie", durante la toma de la isla de Guadalcanal, en la Segunda Guerra Mundial.



1. COMIENZO MUSICAL. Periodo de descanso, durante la batalla de Guadalcanal. *(El bloque musical original funde y empieza a oírse la pieza "In Paradisum"⁶⁰⁷, del Requiem de Gabriel Fauré).*



2. La isla es paradisíaca. Un grupo de nativos viven fuera de la trágica realidad, presente en otros lugares cercanos. Allí los horrores de la guerra parecen haber desaparecido. *(La música produce un efecto sedante, que se entremezcla suavemente con el uso del resto de elementos sonoros).*



3. PUNTO CULMINANTE MUSICAL. Los niños nadan bajo el agua. *(La música queda aislada, sonando en primer término, hasta llegar al punto culminante de la pieza. Todo ello produce un inmenso estado de tranquilidad y paz. Como si se estuviera realmente en el paraíso).*



4. El soldado Witt rema en una barca por las playas de la isla, gozando de todo lo que le rodea. *(Se va relajando la música y suavemente, vuelven a entrar los efectos de sonido de ambiente).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Otro grupo de nativos se bañan en un río, mientras Witt les ve desde la lejanía. *(La música cierra lentamente sobre estas imágenes).*

⁶⁰⁷ Interpretado por la Orchestre de la Suisse Romande, dirigida por Armin Jordan. *(Créditos finales de la película)*

7. 26 DESAFINACIÓN MUSICAL

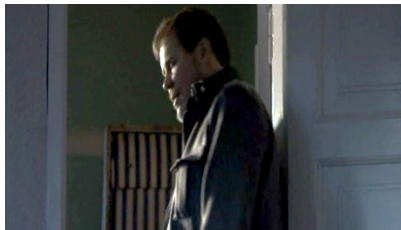
Käsky (Tears of April)

Aku Louhimies. Finlandia. 2008.

Relata la historia de Miina Malin y Aaro Harjula, durante la guerra civil finlandesa que azotó ese país durante 1918.



1. Miina ha sido capturada por los soldados del ejército blanco. Aaro, es el único oficial que quiere llevarla ante un tribunal militar, para que sea juzgada por pertenecer al ejército rojo. Su jefe se opone, prefiere violarla durante la fiesta nocturna que realiza su destacamento, para celebrar todos los asesinatos cometidos ese día.



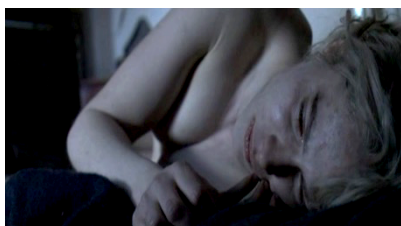
2. Cuando termina, el jefe llama a varios soldados para que suban a violar a la muchacha, también y ordena que continúen tocando el piano.



3. COMIENZO MUSICAL. Los soldados, uno tras otro, violan a Miina. *(Se oye el piano desafinado que se halla en el piso bajo, tocando el "Segundo Movimiento" de la 7ª Sinfonía de Ludwig van Beethoven. El sonido está amplificado, dando con ello una sensación de deformación de la realidad).*



4. Se ve como el resto de los militares fuerzan Miina. *(La música sigue acompañando la terrible crueldad del momento narrativo).*



5. FINALIZACIÓN MUSICAL. Una vez han acabado, se ve a Miina tumbada en la cama, llorando y destrozada anímicamente. *(La música se funde y deja de sonar).*

7. 27 LA ESTRUCTURA MUSICAL EN EL MONTAJE VISUAL

The Lone Ranger (El llanero solitario)

Gore Verbinski,. USA. 2013.

Versión cinematográfica actualizada, de la famosa serie radiofónica y de televisión de los años sesenta. Un indio llamado Toro rescata del ataque de unos forajidos a "El llanero solitario". Junto a él y su famoso caballo blanco apodado Silver, irán tras los forajidos para vengarse y ejecutar la justicia.

(Gran secuencia de la persecución con la música original de la "Obertura" de Guillermo Tell de Gioacchino Rossini, y arreglos musicales de Geoff Zanelli).⁶⁰⁸

PRIMERA SECCIÓN MUSICAL



Fanfarria de entrada



(Tema principal) 1A1



1A2



1B1



1B2



1C1



1C2

⁶⁰⁸ (Creditos finales de la película)



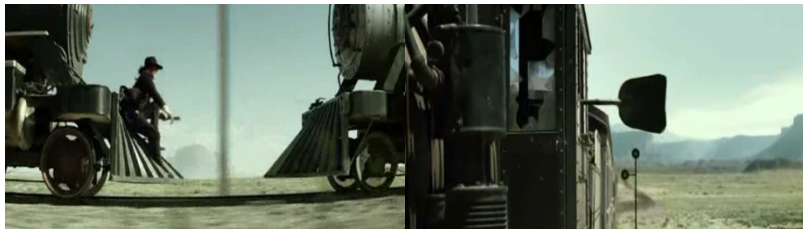
(Tema principal) 1A1

1A2



1B1

1B2



1C1

1C2



(Tema principal) 1A1

1A2



1D1

1D2



(Arreglo) 2A1

2A2



(Retorno al tema) 1D1



1D2

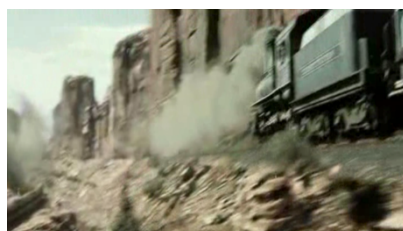
SEGUNDA SECCIÓN MUSICAL (DESARROLLO)



(Arreglo) 2A3



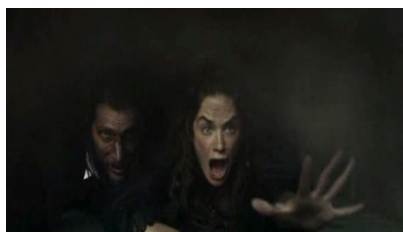
2A4



2A5



2A6



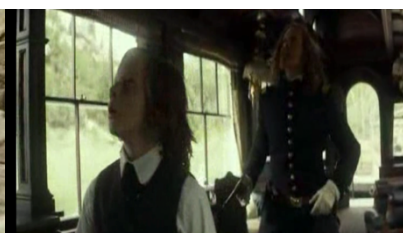
2A7



(Inserto del tema principal) 1B1



2A8



(Inserto del tema principal) 1C1



2A9

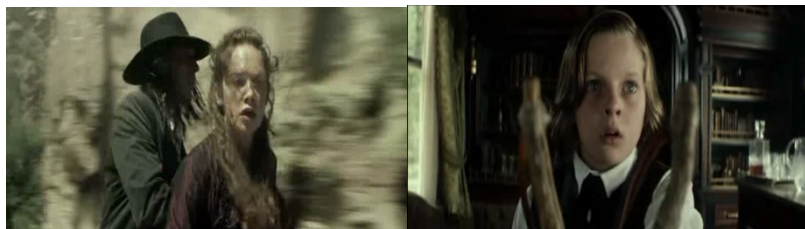


2A10



2A11

2A12



2A13

2A14



2A15

(Fanfarria del principio)

REEXPOSICIÓN MUSICAL



(Tema principal) 1A1

(Posteriormente, a lo largo del resto de la persecución, se intercambian los materiales de Rossini con los arreglos originales, conformando varias secciones musicales más). Finaliza con la resolución del conflicto y la separación de los vagones del tren. La música funde al entrar en la escena del relato que el anciano indio "Toro" está contando al niño.



(Coda musical)

(Cierre de la música)

7. 28 USO DE LA MISMA MÚSICA EN LOS CRÉDITOS INICIALES Y FINALES DE LA PELÍCULA

Margaret

Kenneth Lonergan. USA. 2011.

Una joven estudiante neoyorquina de 17 años llamada Lisa, provoca de manera involuntaria un accidente de tráfico en el que fallece una mujer. A consecuencia de ello, cambiará su carácter y deberá replantearse su futuro, sopesando los ideales de la juventud con la realidad en la que se desarrolla la vida cotidiana.

ESTRUCTURA DE LOS CRÉDITOS INICIALES

1) Entrada paulatina de efectos de sonido, recogidos del ambiente de las calles de una gran ciudad.

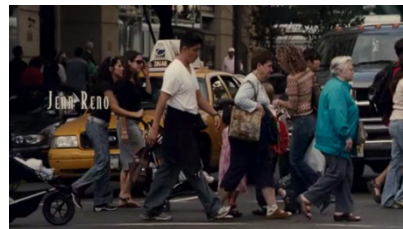


Logo de entrada

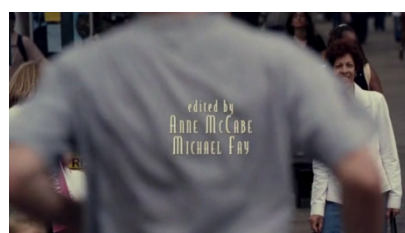
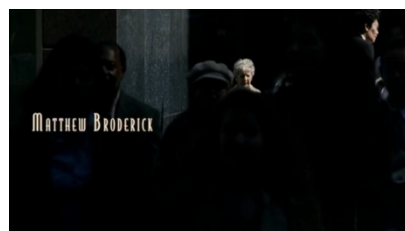
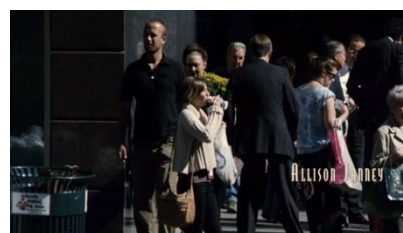


Información de la productora

2) COMIENZO MUSICAL. *(Sobre toda la secuencia de imágenes tratadas a cámara lenta de los peatones que circulan por las calles, se oye la pieza "Recuerdos de la Alhambra"*⁶⁰⁹ *de Francisco Tárrega). Se muestran a lo largo de los diversos planos el resto de información del equipo principal de la película.*



⁶⁰⁹ Interpretada por Stanislaw Partyka. (Créditos finales de la película)

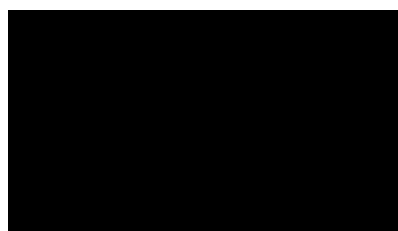




3) FINALIZACIÓN MUSICAL DE LOS CRÉDITOS INICIALES. *(La pieza musical ha sonado a lo largo de todos los planos anteriores. Al llegar a los últimos fotogramas y por motivo de montaje, ha sido acortada en la edición final. Este recurso es muy usual en el tratamiento de los bloques musicales de una película).*



Director de la película



Fundido a negro



Plano panorámico de la ciudad de Nueva York

ESTRUCTURA DE LOS CRÉDITOS FINALES

(La misma música suena a lo largo de toda la información mostrada).



Principio



Logos finales y copyright

7. 29 USO DE MÚSICA DIFERENTE EN LOS CRÉDITOS INICIALES Y FINALES DE LA PELÍCULA

The Hudsucker Proxy (El gran salto)
Joel Cohen. USA. 1994.

Cuando el presidente de las Industrias Hudsucker se suicida, los miembros del equipo directivo deciden aprovecharse de la situación y enriquecerse ilícitamente a costa de arruinar a la compañía. La entrada en escena de Amy Archer, va a poner en peligro sus planes.



1. CRÉDITOS INICIALES. Logo de la Universal Pictures. (*Sintonía del estudio cinematográfico*).



2. RÓTULOS DE LA PRODUCTORA. Títulos de las empresas que participan en la producción de la película. En primer lugar, el rótulo de la Warner. (*Entra el rumor de un viento lejano*).



3. COMIENZO MUSICAL. Exterior, noche. Plano panorámico de la ciudad de Nueva York. (*Empiezan los primeros acordes del "Adagio de Espartaco y Frigia"* ⁶¹⁰ del Ballet de Aram Khachaturian, Espartaco).



4. Un narrador, hace la introducción de la historia que va a acontecer, mientras la cámara efectúa un lento recorrido a través de los rascacielos de la ciudad. (*Naturalmente, la música suena por debajo de la voz*).



5. A lo lejos se observa un edificio de gran altura, al que se acerca frontalmente la cámara. (*Sigue la narración, acompañada de la pieza musical*).

⁶¹⁰ No se especifica la versión musical. (*Créditos finales de la película*)



6. Plano panorámico del edificio. Bajo el reloj, el anuncio luminoso de las industrias Hudsucker. *(Continuidad del relato, con la música de fondo).*



7. Norville Barnes, nuevo presidente de la compañía, se prepara para lanzarse al vacío desde lo alto del edificio.



8. Plano detalle que muestra el reloj, con la aguja horaria a punto de llegar a las 00:00. *(El narrador termina su relación y la música se prepara para presentar el tema en todo su esplendor).*



9. CRÉDITOS CON LOS RÓTULOS DE LOS ACTORES PRINCIPALES. *(La música alcanza su punto culminante sonando en primer nivel sonoro).*



10. TÍTULO DE LA PELÍCULA. En este caso, aparece por último el título, dejando para más tarde la información relativa al resto del equipo principal. *(Continúa sonando la obra musical con gran amplitud).*



11. FINALIZACIÓN MUSICAL. Plano de un autobús que llega a la terminal de la estación. *(La música funde con el ruido del sonido ambiente).*



12. CRÉDITOS FINALES. RETORNO A LA MÚSICA DEL PRINCIPIO. La historia termina felizmente, cuando Norville Barnes lanza, delante del equipo directivo, un disco boomerang de plástico fuera del edificio. *(Vuelve el narrador del comienzo y termina de contar la historia. Con él reaparece la música inicial).*



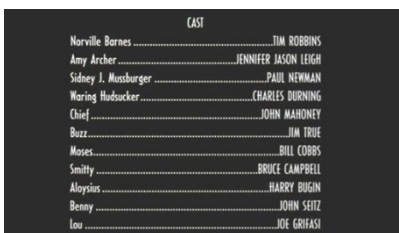
13. El reloj marca las 00:00, pero con un final diferente al presagiado al comienzo de la película. *(Continúan el narrador y la música).*



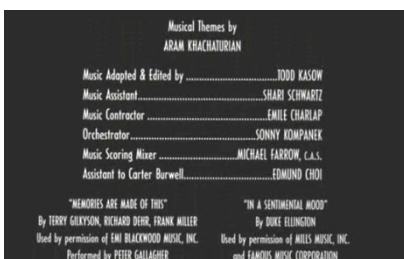
14. La historia termina alegremente, con el plano que enfoca el nombre de las Industrias Hudsucker. *(La música se queda sonando en primer plano).*



15. RÓTULOS ADICIONALES. En películas como ésta, se suele cambiar el orden normal de los créditos iniciales, acortándolos al principio y dejando el resto para el final, de manera que el orden queda a la inversa, comenzando los créditos finales a partir del nombre del director y a continuación el de el resto del equipo.



16. MÚSICA DIFERENTE. *(Cuando aparece el reparto de toda la película se suelen utilizar diferentes músicas, a modo de suite, en las que se oyen temas originales, canciones, música clásica, etc. En este caso comienzan a sonar los créditos finales originales de Carter Burwell, compositor de la banda sonora original).*



11. FINAL. Continúa, para terminar, el resto del reparto, los logos y copyright. *(Se utiliza, como complemento en estos créditos, otra música de Aram Khachaturian usada a lo largo del film⁶¹¹).*

⁶¹¹ Aunque no se especifica, se escucha un fragmento de la "Danza del Sable" del ballet *Gayaneh*.

CONCLUSIONES

Una vez realizada la investigación de la materia objeto de estudio, podemos afirmar que existen una serie de connotaciones notables que la determinan. De su análisis se deducen las siguientes características:

RELATIVAS AL PERÍODO HISTÓRICO ANALIZADO.

- Continuidad. Se basa en el funcionamiento que se hace de ella en épocas anteriores, desarrollando sus formas de aplicación y aportando nuevos recursos de actuación. De esta manera, la vemos cumpliendo el papel que ha tenido a lo largo de la historia del cine, extendiendo su modo de participación y revelando modernos procedimientos de aplicación en el montaje cinematográfico.

- Proliferación de su uso. Se incrementa significativamente la cantidad de producciones en las que se incluye. Así se constata al observar el gran número de películas actuales en las que se utilizan pasajes de música clásica. Cada vez es más frecuente encontrar estas obras de repertorio concertístico, formando parte del conjunto usado en la banda sonora.

- Ampliación del ámbito de funcionamiento. Se constata la profusión de directores y países que la incluyen en sus producciones. Ésta es una característica importante que la diferencia de épocas cinematográficas anteriores; ello es debido al interés en su elección por parte de muchos de los nuevos realizadores, así como el crecimiento de la industria cinematográfica a nivel internacional y la facilidad para su difusión en el ámbito de las nuevas tecnologías. Por orden de utilización se observa como en primer lugar se encuentran las producciones norteamericanas y europeas; seguidamente aparecen las hispanoamericanas, asiáticas (extremo oriente) y australianas; quedando relegadas a último lugar las producciones africanas, en las que su inclusión está prácticamente ausente.

- Incremento de la cantidad de compositores representados. En la actualidad se contemplan representadas todas las épocas de la historia de la música occidental. Esta característica demuestra la apertura de los nuevos directores hacia obras ignoradas hasta la época en el terreno cinematográfico. Por ello se pueden oír composiciones que cubren

el terreno que se extiende desde la música medieval, hasta las últimas tendencias contemporáneas.

- Importancia de su papel cultural. Por medio de su incorporación, se dan a conocer a todo el público las obras musicales incluidas en el film, cumpliendo así una función didáctica e instructiva en el seno de la sociedad actual.

RELATIVAS AL USO MUSICAL.

- Fragmentación de la obra. Se segmenta para ajustarla a la estructura cinematográfica. Esta forma de aplicación es la más empleada, debido a la particularidad del montaje audiovisual, que obliga a reducir significativamente su duración. Solo en casos excepcionales se utiliza la obra completa. Habitualmente, en secuencias o escenas que concuerdan con la duración de la pieza.

- Posibilidad de la variación de su contenido. En determinadas circunstancias la música se debe versionar para adaptarla al carácter filmico. De tal forma, se aplican recursos técnicos musicales que promueven su variación temático-estructural, su transformación instrumental e incluso su reconversión de género.

- Transformación de sus parámetros sonoros. Se altera su escucha natural para acoplarse al resto de elementos que conforman la banda sonora de la película. De manera contraria a como se produce la percepción acústica de un concierto, en la que la música es el punto único de referencia sonora, se observa el cambio continuo de volumen cuando forma parte de la banda sonora, en la que comparte categoría con la intervención vocal y con los efectos de sonido.

- Empleo multigenérico. Por medio de esta característica se observa como es susceptible de compartir espacio con otros géneros musicales. Existen películas en las que se utiliza exclusivamente música clásica, sin embargo éste caso es muy restringido ya que en la mayoría de las situaciones la vemos acompañada de música original, otras obras preexistentes y toda una amplia gama de estilos musicales.

- Prevalencia del sistema tonal. Si bien aparecen en el entorno filmico referencias a casi todos los principales sistemas musicales de la música occidental, se puede afirmar por medio de la inmensa mayoría de pasajes consultados, que la *música tonal* es el punto de referencia de toda la música cinematográfica, tanto si es preexistente, como si es original. El resto de sistemas son aplicados esporádicamente. En la actualidad, las *tendencias modales y minimalistas* van cobrando auge y son cada vez más las obras que se incluyen en el repertorio filmico. Sin embargo, el *sistema atonal* y sus derivaciones, siguen siendo un entorno sonoro usado muy excepcionalmente. Lo mismo sucede en el *campo electroacústico*, donde es posible encontrar contadas obras preexistentes y cuyo terreno está más abierto a la música original. El caso de la *música concreta* queda prácticamente desechado, debido a que la banda de efectos sonoros de la película constituye por sí misma una creación específica que reúne las mismas características. La simultaneidad de ambas contribuiría a crear un serio conflicto en el conjunto sonoro general.

RELATIVAS AL USO CINEMATográfico.

- Versatilidad de tratamiento. Como se ha podido demostrar a lo largo de este estudio, la música clásica preexistente se incluye en todos los géneros cinematográficos. Sirve de refuerzo a las situaciones dramáticas, apoya las circunstancias cómicas, fortalece los instantes de aventura y acción, mimetiza la gestualidad del cine de animación y constituye el fondo sonoro del documental. Sin embargo, hay que constatar que el género que establece una excepción en su uso, es el del western.

- Capacidad de acoplamiento temporal. A lo largo de los ejemplos mostrados, se ha podido confirmar que es susceptible de ajustarse al período indicado en el montaje visual. En todas las variables de extensión y en todas las situaciones de intercambio temporal, la música clásica es capaz de cumplir los mismos cometidos que la música original. Y es importante apuntar que en su tratamiento diegético, es donde se muestra su prioritaria potencialidad.

- Movilidad sonora. Se observa que es apta para trasladarse a través de los diversos niveles de sonido. Su flexibilidad de aplicación la incluyen tanto dentro de la realidad visual como en el plano de la evocadora acusmática.

- Amplitud de margen funcional. Al igual que sucede con la música original, la música clásica preexistente es capaz de ser aplicada para cubrir todas las funciones propias de la música cinematográfica. Por su idoneidad expresiva, refleja los estados anímicos y situaciones de los personajes. En su competencia estructural, contribuye a ensamblar las distintas secciones del film. Con su sostenibilidad de base, colaboradora en la creación de fondos narrativos. De su aptitud discursiva se deduce su funcionamiento dentro de los diferentes niveles narrativos.

- Periodicidad. Es posible incluirla en cualquier época histórica. Es temporal y atemporal. Funciona tanto en representaciones cósmicas, como en el devenir del pasado, presente y futuro de las situaciones humanas.

- Complementariedad. Por medio de su uso, contribuye a suplementar en el discurso a la música original. Si bien ésta cumple el papel principal que ha tenido la música a lo largo de toda la historia del cine sonoro, es la estudiada en el presente trabajo la que ha funcionado prioritariamente en la historia del cine mudo, pasando a intercalarse posteriormente con la música cinematográfica de autor.

A lo largo de esta tesis doctoral, se han mostrado las posibilidades de la música clásica preexistente en el cine contemporáneo. Se ha probado la amplitud de sus aplicaciones y se ha verificado como su influencia ha marcado la evolución de la música cinematográfica de todas las épocas. Su elección, efectuada con rigor y sensibilidad, es una opción importante a la hora de encontrarla compartiendo los sonidos musicales que forman parte del séptimo arte.

FUENTES CONSULTADAS

CINE

- La totalidad de la filmografía adjunta en los ejemplos, (ver filmografía), así como la citada a lo largo del trabajo.

MÚSICA

- El conjunto de partituras de las obras musicales mencionadas.
- Las bandas sonoras correspondientes a las películas analizadas.

BIBLIOGRAFÍA

- La bibliografía anexa.

INTERNET (BASES DE DATOS)

- IMSLP, Petrucci Music Library.
(<http://imslp.org>).
- Worldcat, OCLC.
(<https://www.worldcat.org>).
- IMDB, Internet Movie Database.
(<http://www.imdb.com>).
- Wikipedia.
(<https://es.wikipedia.org>).
- Filmaffinity.
(<http://www.filmaffinity.com>).
- The Electronic Dictionary of Musical Themes.
(<http://www.multimedialibrary.com/barlow>).
- Classical Music in Movies.
(<http://www.naxos.com/musicinmovies.asp>).
- Universidad Técnica de Braunschweig.
Classical Music in Movies : a Listing by Composer.
(<http://www.allegro-c.de/formate/cmm.htm>).
- JSTOR.
(<http://www.jstor.org>).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. - EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ARISTOTELES - MARTIR RIZO, Juan Pablo - NEWELS, Margarete. *Poética de Aristóteles traducida de latín: ilustrada y comentada*. Köln: Westdt. Verl, 1965.

ATKINS, Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

AUMONT, Jacques - MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2001.

AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2013.

BAILEY, Peter J. - GIRGUS, Sam B. *A Companion to Woody Allen*. West Sussex, England: Wiley-Blackwel. 2013.

BAKER, Aaron - BAKER, Michael Brendan. *A Companion to Martin Scorsese*. West Sussex, England: Wiley-Blackwell, 2015.

BARHAM, Jeremy. "Recurring Dreams and Moving Images: The Cinematic Appropriation of Schumann's Op. 15, No. 7" en *19th-Century Music*. Spring 2011.

BARLOW, Harold - MORGENSTERN, Sam. *A Dictionary of Musical Themes*. New York: Crown Publishers, 1975.

_____: *A Dictionary of Opera and Song Themes: Including Cantatas, Oratorios, Lieder, and Art Songs* = Originally Published As *A Dictionary of Vocal Themes*. New York: Crown Publishers, 1976.

BARNES, Randall. *A Method of Advancing Film Sound Based on The Coen Brothers' Use of Sound and Their Mode of Production*. (Thesis). Bournemouth University, 2005.

BARNETT, Daniel. *Movement As Meaning In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

BARTHES, Roland - HEATH, Stephen. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

BARTIG, Kevin Michael. *Composing for the Red Screen: Sergei Prokofiev's Film Music*. University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp, 1966.
- BEAUCHAMP, James W. *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds The Sound of Music*. New York: Springer, 2007.
- BEAVER, Frank Eugene: *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Analysis*. New York: Twayne Publishers, 1994.
- BELTRÁN MONER, Rafael: *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984.
- BERGER, Karol. "Diégesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation" en *The Journal of Musicology*. 12, no. 4. 1994.
- BERMÚDEZ CUBAS, Yaiza. *La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos*. (Tesis doctoral). Universitat Ramon Llull. 2014.
- BERNSTEIN, Charles. *Film Music and Everything Else!: Music, Creativity and Culture As Seen by a Hollywood Film Composer*. Beverly Hills, Calif: Turnstyle Music, 2000.
- BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinéma*. Paris: Edilig, 1984.
- BOGUE, Ronald. *Deleuze's Way Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.
- BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *Film Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, 1996.
- BORDWELL, David, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BROWN, Kristi A. "Pathétique Noir: Beethoven and The Man Who Wasn't There" en *University Illinois Press. Beethoven Forum*. vol.10 number 2. 2003.
- BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: Univ. of California Press, 1994.
- BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. (Thesis). University of Stirling. 2003.
- BROYLES, Michael. *Beethoven in America*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

BUHLER, James - FLINN, Caryl - NEUMEYER, David. *Music and Cinema*. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.

BUCKLAND, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.

CAREL, Havi - TUCK, Greg. *New Takes in Film-Philosophy*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011.

CENCIARELLI, Carlo. "Dr. Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise" en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 137, No. 1. 2012.

CHATTAH, Juan Roque. *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*. (Thesis). College of Music. Florida State University. 2006.

CHION, Michel - FOLCH González, Enrique. *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

CHION, Michel - FRAU, Manuel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

CHION, Michel - JULIAN, Robert. *David Lynch*. London: BFI Pub, 1995.

CHION, Michel - LÓPEZ RUIZ, Antonio. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

CHION, Michel. *El Arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes, 2001.

_____. *Andrei Tarkovski*. Madrid: El País, 2008.

_____. *Eyes wide shut*. London: British Film Institute, 2002.

_____. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.

_____. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

_____. *The Thin Red Line*. London: British Film Institute, 2004.

CITRON, Marcia J. "A Night at the Cinema: Zeffirelli's 'Otello' and the Genre of Film-Opera" en *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4. 1994.

_____. *Opera on Screen*. New Haven: Yale University Press, 2000.

_____. "Operatic Style and Structure in Coppola's 'Godfather Trilogy' " en *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 3. 2004.

_____. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CLAGUE, Mark. "Playing in 'Toon: Walt Disney's 'Fantasia' (1940) and the Imagineering of Classical Music" en *American Music*, Vol. 22, No. 1. Spring 2004.

COLMAN, Felicity. *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montréal, Québec: McGill-Queen's University Press, Beaconsfield, Québec: Canadian Electronic Library, 2014.

COLÓN Perales, Carlos - INFANTE DEL ROSAL, Fernando - LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

CONLEY, Tom - KLINE, T. Jefferson - AVERILL, Nicki. *A Companion to Jean-Luc Godard*. West Sussex, England : Wiley-Blackwell. 2014.

CONRICH, Ian - TINCKNELL, Estella. *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

COOK, Mervin. *A History of Film Music*. Cambridge. Cambridge University Press. 2008.

_____. *The Hollywood Film Music Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

COOPER, David. *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.

_____. *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2005.

COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

CORRIGAN, Timothy. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Methuen, 1986.

CÔTÉ, Nicole – MORREY, Douglas - STOJANOVA, Christina. *The legacies of Jean-Luc Godard*. 2014.

CRISP, Deborah - HILLMAN, Roger. "Verdi and Schoenberg in Bertolucci's The Spider's Stratagem" en *Music & Letters*, Vol. 82, No. 2. 2001.

CUADRADO MÉNDEZ, Francisco José. "Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática" en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* n° 1. 2002.

CUETO, Roberto. *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*. Alcalá de Henares: ALCINE 33, 2003.

DAPENA, Gerard. "Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950" en *Music in Art Vol. 27, No. 1/2*. 2002.

DARBY, William - DU BOIS, Jack. *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1990.

DAWN GOLDSMITH, Melissa Ursula. *Alban Berg's Film Music: Intentions and Extensions of the Film Music Interlude in the Opera Lulu*. (Thesis). Faculty of the Louisiana State University. The College of Music and Dramatic Arts. 2002.

DESJARDINS, Christian. *Inside Film Music: Composers Speak*. Los Angeles: Silman-James Press, 2006.

DICKINSON, Kay. *Off Key When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DONNELLY, K. J. *Film Music: Critical Approaches*. New York: Continuum, 2001.

DUNCAN, Dean W. *Charms That Soothe Classical Music and the Narrative Film*. New York: Fordham University Press, 2003.

EGOROVA, Tatiana K. - GANF, Tatiana A. - EGUNOVA, Natalia. A. *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Australia: Harwood Academic Pub, 1997.

FABE, Marilyn. *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley: University of California Press, 2004.

FAWKES, Richard. *Opera on Film*. London: Duckworth, 2000.

FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

FORD, Andrew. *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity*. Collingwood, Vic: Black Inc, 2010.

FRAILE NIETO, Teresa. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. 2004.

FRAILE NIETO, Teresa - VIÑUELA., Eduardo. *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

GABRIEL, Gilbert. *Altered States, Altered Sounds: An investigation of how 'subjective states' are signified by the soundtrack in narrative fiction cinema*. (Thesis). Centre for Language and Communication Research, Cardiff University. 2011.

GARCÍA SORIANO Esther. *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Dpto. de Musicología. 2014.

GARCÍA TSAO, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

GARDIÈS, André. *Le récit filmique*, Paris: Hachette. Contours Littéraires, 1993.

GASTEL CHIARELLI, Cristina. *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*. Milano: Archinto, 1997.

GAUDREAULT, André. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

GENETTE, Gérard - RODRÍGUEZ TAPIA, Marisa. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GENGARO, Christine Lee. *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013.

GOLDMARK, Daniel. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press, 2005.

GOLDMARK, Daniel - KRAMER, Lawrence – LEPPERT, Richard D. *Beyond the Soundtrack Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Pub, 1987.

GOTTLIEB, Gary. *Shaping Sound in the Studio and Beyond Audio Aesthetics and Technology*. Boston: Thomson Course Technology, 2007.

GRANT, Morag Josephine. “Experimental Music Semiotics” en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 2. 2003.

GRIFFITHS, Paul. *The Penguin Companion to Classical Music*. New York, N.Y.: Penguin Group, 2005.

GROUT, Donald Jay - BURKHOLDER, J. Peter. *Norton recorded anthology of western music*. Hong Kong: Naxos, 2010.

HAINES, John. *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity Vs. Fantasy*. Routledge. New York. 2014.

HARPER, Graeme. *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*. New York: Continuum, 2009.

HARVEY, Adam. *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2007.

HAYWARD, Philip. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. London: Equinox, 2009.

HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

HELVERING, David Allen. *Functions of Dialogue underscoring in american feature film*. (Thesis). University of Iowa. 2007.

HENZEL, Christoph. "Giuseppe Becces Musik zu Richard Wagner - Eine Filmbiographie (1913)" en *Archiv für Musikwissenschaft*, 60. Jahrg. H. 2. 2003.

HENZEL. Christoph. "Wagner und die Filmmusik" en *Acta Musicológica*, Vol. 76, Fasc. 1. 2004.

HIBBERD, Sarah. *Melodramatic Voices Understanding Music Drama*. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

HILLMAN, Roger. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

HINN, Michelle. *The Effect of The Major and Minor Mode in Music as a Mood Induction Procedure* (Thesis). Polytechnic Institute and State University. Blacksburg, Virginia. 1996.

HUBBERT, Julie. *Celluloid Symphonies Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2011.

HÜHN, Peter - SCHMID, Wolf - SCHÖNERT, Jörg. *Point of View, Perspective, and Focalization Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

JACQUINOT, Geneviève. *Image et pedagogie: analyse semiologique du film a intention didactique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

JACOBS, Lea. *Film Rhythm After Sound: Technology, Music, and Performance*. Oakland, California: University of California Press, 2015.

JOE, Jeongwon - ROSE, Theresa. *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge, 2002.

JOE, Jeongwon. *Opera As Soundtrack*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2013.

JOHNSON, Julian. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

JULLIER, Laurent - RODRÍGUEZ, Antonio Francisco. *El sonido en el cine: imagen y sonido: un matrimonio de convivencia: puesta en escena/sonorización/la revolución digital*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

KELLER, Hans – WINTLE, Christopher. *Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946-59*. London: Plumbago, 2006.

KENNEDY, Michael - KENNEDY, Joyce Bourne. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

KONIGSBERG, Ira - HERRANDO PÉREZ, Enrique - LÓPEZ MARTÍN, Francisco. *Diccionario técnico Akal de cine*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2007.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

KRAMER, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.

LACK, Russell. *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.

LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.

LAING, Heather. *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2007.

LARSEN, Peter - IRONS, John. *Film Music*. London: Reaktion, 2007.

LASTRA, James. *Sound Technology and the American Cinema Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2000.

LEK, Robbert Adrianus Jacobus van der. *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erick Wolfgang Korngold, 1897-1957*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

LEYDON, Rebecca. "Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema" en *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2. 2001.

LIMBACHER, James L. *Film Music: from Violins to Video*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1974.

LINN-GERSTEIN Simon. *Seeing and Hearing Music. Combining Genres in Film Versions of Bach's Six Suites for Solo Cello*. (Thesis). Haverford College. Dept. of Music. 2009.

LIPPMAN, Edward A. *The Philosophy & Aesthetics of Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

LIVINGSTON, Paisley - PLANTINGA, Carl R. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, 2009.

LLOYD, Stephen. *William Walton: Muse of Fire*. Rochester, NY: Boydell Press, 2001.

LOSSEFF, Nicky – DOCTOR, Jennifer R. *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate, 2007.

LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. Hoboken: Taylor and Francis, 2015.

MACDONALD, Laurence E. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, Inc., 2013.

MACNAB, Geoffrey. *Ingmar Bergman, The Life and Films of the Last Great European Director*. London: I. B. Tauris, 2009.

MAGALETTA, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: QuattroVenti, 1998.

MAIMETS-VOLT, Kaire. "Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film" en *Music and the Moving Image, Vol. 6, No. 1*. 2013.

MANNINO, Franco. *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & LIM, 1994.

MARSHALL, Robert L. "Film as Musicology: 'Amadeus' " en *The Musical Quarterly, Vol. 81, No. 2*. 1997.

MARTIN LEHMAN, Frank. *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and The Music of Hollywood*. (Thesis). The Department of Music, Harvard University. Cambridge Massachusetts. 2012.

MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996.

MATHEW, Nicholas - WALTON, Benjamin. *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. New York : Cambridge University Press, 2013.

MCLEAN, Adrienne L. *Dying Swans and Madmen Ballet, the Body, and Narrative Cinema*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008.

MCQUINN, Julie. "Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music" en *American Music, Vol. 27, No. 4*. 2009.

MCQUISTON, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. New York : Oxford University Press, 2013.

MEDRANO GARCÍA, Salomé. “*Carmen*”, *de la literatura a la imagen*. (Tesis doctoral) Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. 1990.

MERA, Miguel - BURNAND, David. *European Film Music*. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

MESSING, Scott. *Marching to the Canon: The Life of Schubert's Marche Militaire*. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2014.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.

MICELI, Sergio. “Analizzare la musica per film: Una riproposta della teoria dei livelli” en *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, n. 2. 1994.

MICELI, Sergio - ALUNNO Marco - SHELDRIK, Braunwin. *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*. Milano: Ricordi, 2013.

MIKLITSCH, Robert. *Siren City Sound and Source Music in Classic American Noir*. Piscataway: Rutgers University Press, 2011.

MILLER, Toby - STAM, Robert. *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 2004.

MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

MORGAN, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. University of California Press, 2012.

MORGAN, Robert P. - SOJO, Patricia. *Antología de la música del siglo XX*. Torrejón de Ardoz Madrid: Akal, 1998.

MORIN, Edgar. *El cine, o, El hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

MORRICONE, Ennio - MICELI, Sergio - GALLENGA, Laura. *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*. Rome: Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2001.

MORRICONE, Ennio - MICELI, Sergio - ANDERSON, Gillian B. *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*. Lanham : The Scarecrow Press, Inc., 2013.

MORRISSETTE, Bruce. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

MULHALL, Stephen. *On Film. Thinking in Action*. Taylor & Francis, 2008.

NEUMEYER David. "Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film" en *College Music Symposium*, Vol. 37. 1997.

NEUMEYER, David – BUHLER, James. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 2015.

NIEMI, Robert. *History in the Media Film and Television*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, 2006.

NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

_____. "La música incidental en el cine y el teatro" en *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: EUNSA, 2002.

_____. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009.

PADILLA, Rachel. *From Concert to Film: The Transformation of George Gershwin's Music in The Film "An American in Paris"*. (Thesis). Faculty of the School of Music. University of Arizona. 2010.

PADROL, Joan. *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.

PAJARES ALONSO, Roberto Lucio. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Aebius, 2010.

PALISCA, Claude V. *Norton anthology of western music*. New York : W.W. Norton, 2001.

PAULUS, Irena. "Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968)" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 40, No. 1. 2009.

PHELAN, James - Rabinowitz, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.

PINTO Darrell. *Music, Eeros, and Thanatos in The Films of Buñuel, Dalí, Visconti, and Kubrick*. (Thesis) Georgetown University Washington, D.C. 2011.

PLATÓN - PABÓN, Jose Manuel - FERNANDEZ GALIANO, Manuel. *La República*. Ed. bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1969.

PONTARA, Tobias. "Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's *Stalker*" en *19th-Century Music*, Vol. 34, No. 3. 2011.

POWRIE, Phil - STILWELL, Robynn Jeananne. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Oxford: Wiley-Blackwell, West Sussex, England : Wiley-Blackwell, 2012.

PRENDERGAST, Roy M. *Film Music: A Neglected Art: a Critical Study of Music in Films*. New York: W.W. Norton, 1992.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

PULECIO MARINÑO, Enrique. *El Cine: Análisis y Estética*. Caracas. EMPA, 2011.

RADIGALES, Jaume - POLO PUJADAS, Magda. *La música en el cine*. Barcelona: UOC, 2008.

RAPEE, Erno. *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists; [a Rapid-Reference Collection of Selected Pieces, Adapted to 52 Moods and Situations.]*. New York: Arno Press, 1970.

REAY, Pauline. *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower, 2004.

REDNER, Gregg. *Deleuze and Film Music: Building a methodological bridge between film theory and music* (Thesis) University of Exeter. 2009.

_____. *Deleuze and Film Music Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*. Bristol, UK: Intellect, 2011.

RHODES, Gary Don. *Stanley Kubrick: Essays on His Films and Legacy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2008.

ROBERTSON, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London: Tauris Academic Studies, 2009

ROBERTSON WOJCIK, Pamela - KNIGHT, Arthur. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press, 2002.

ROBINSON, Jenefer. *Music & Meaning*. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press, 1997.

RODNEY ALLEN, William. *The Coen Brothers: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

ROGERS, Holly. "Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog" en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 129, No. 1. 2004.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones De la Torre, 1999.

ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

_____. *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid: Visión Libros, 2014.

ROSENFELDT, Diane. *Ken Russell: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1978.

ROTHBART, Peter. *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013.

SADIE, Stanley - GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SADIE, Stanley - Latham, Alison. *The Cambridge Music Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

SÁNCHEZ, Rafael. *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Buenos Aires: La Crujía Eds, 2003.

SANTAS, Constantine. *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*. Chicago: Burnham Publishers, 2001.

SCHEURER, Timothy E. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2008.

SCHWEITZER, Dennis C. *Ton & Traum: A critical analysis of the use of sound effects and music in contemporary narrative film*. (Thesis). College of Fine Arts of Ohio University. 2004.

SCIANNAMEO, Franco. *Nino Rota's The Godfather Trilogy: A Film Score Guide*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2010.

SHEER, Miriam. "The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films" en *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1. 2001.

SHEPPARD, Anthony W. "Cinematic Realism, Reflexivity and the American 'Madame Butterfly' Narratives" en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17, No. 1. 2005.

SLOWIK, Michael. *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. New York: Columbia University Press, 2014.

SMITH, Jeff. "Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music" en *Music and the Moving Image*, Vol. 2, No. 1. 2009.

SOLANAS, Víctor - OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *La música clásica preexistente en el cine de Visconti*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2005.

SOURIAU, Étienne. *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, en Revue internationale de filmologie*, n^{os} 7-8, 1951.

_____. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998.

SOURIAU, Etienne. - AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

STADLER, Jane - McWilliam, Kelly. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Crows Nest, N.S.W.: Allen & Unwin, 2009.

STAEHLIN, Carlos María. *Teoría del Cine*. Madrid: Razón y Fe, 1966.

STERRIT, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. New York: Cambridge University Press, 1999.

TANRISEVER, Benal. *Opera Functioning as Narrative in Films: Apocalypse Now - Godfather, Part III - Philadelphia*. (Thesis). Institute of Fine Arts of Bilkent University. 2001.

THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. South Brunswick: A.S. Barnes, 1973.

TIBBETTS, John C. *Composers in the Movies Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press, 2005.

TIEBER, Claus - WINDISCH, Anna K. *The Sounds of Silent Films: New Perspectives on History, Theory and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

VANOYE, Francis. *Recit écrit. Recit filmique*, París, Nathan, 1998.

VANOYE, Francis - GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Principios de análisis cinematográficos*. Madrid: Abada, 2008.

WELSH, James M. - PHILLIPS, Gene D. - HILL, Rodney. *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

WERNBLAD, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co, 2011.

WIERZBICKI, James Eugene. *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. New York: Routledge, 2012.

_____. *Film Music A History*. New York: Routledge, 2009.

WIESSINGER, Scott Reinhard. *Film and Music: An Overlooked synthesis*. (Thesis) Montana State University. Bozeman. Montana. 2009.

WINTERS, Ben. *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. New York : Routledge, 2014.

XALABARDER, Conrado. *Música de cine: una ilusión óptica: método de análisis y creación de bandas sonoras*. Buenos Aires: Libros en red, 2006.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999.

RELACIÓN DE PELÍCULAS ANALIZADAS

127 Hours - Danny Boyle

- *Federico Chopin, Nocturnos para piano, "Nocturno N° 2 en Mi bemol"*.

28 Days - Betty Thomas

- *Richard Wagner: Lohengrin, "Marcha Nupcial"*.

32 Short Films About Glenn Gould (32 cortometrajes sobre Glenn Gould) - François Girard

- *Johann Sebastian Bach: Variaciones Goldberg, "Aria"*.

50 Shades of Grey (Cincuenta sombras de Grey) - Sam Taylor-Johnson

- *Thomas Tallis: Spem in Alium*.

A Beautiful Mind (Una mente maravillosa) - Ron Howard

- *Hildegard Von Bingen: "Columba aspexit"*.

A Good Year - Ridley Scott

- *Claude Debussy: Deux arabesques, "Arabesque n° 1"*.

A Late Quartet (El último concierto) - Yaron Zilberman

- *Erich Wolfgang Korngold: La Ciudad Muerta, "Marietta's Song"*.

All Things fair (La belleza de las cosas) - Bo Widerberg

- *Georg Friedrich Handel: Rinaldo, "Lascia ch'io pianga mia cruda sorte"*.

Angela's Ashes - Alan Parker

- *Gregorio Allegri: "Miserere Mei, Deus"*.

Antonio Vivaldi, un prince à Venise - Jean-Louis Guillerrou

- *Antonio Vivaldi: Juditha Triumphans, "O quam vaga, venusta, o quam decora"*.

Any Given Sunday (Un domingo cualquiera) - Oliver Stone

- *Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía No 29, en La mayor, "Primer movimiento"*.

- *Modest Mussorgky: Cuadros de una Exposición, "La gran puerta de Kiev"*.

Atonement (Expiación, más allá de la pasión) - Joe Wright

- *Giacomo Puccini: La Bohème, "O soave fanciulla"*.

Babe Pig in the City (Babe, el cerdito en la ciudad) - George Miller

- *Giacomo Puccini: Madame Butterfly, "Coro a boca cerrada"*.

Bee Season (La huella del silencio) - Scott Mc Gehee

- *Johann Sebastian Bach: Partita para violín n°2, "Chacona"*.

Before Sunrise - Richard Linklater

- *Johann Sebastian Bach: Variaciones Goldberg, "Variación 25"*.

Behind the Candelabra - Steven Soderbergh

- *Federico Chopin: Preludios para piano "Preludio nº 4 en Mi menor"*.

Being John Malkovich (Como ser John Malkovich) - Spike Jonze

- *Bela Bartók: Música para cuerdas, percusión y celesta. "Allegro"*.

Belle Toujours - Manoel de Oliveira

- *Antonín Dvorak: Octava Sinfonía, "Tercer movimiento"*.

Bicentennial Man (El hombre bicentenario) - Chris Columbus

- *Antonín Dvorak: Rusalka, "La Canción de la Luna"*.

Billy Elliot (Quiero bailar) - Stephen Daldry

- *Piotr Ilich Tchaikovsky: El Lago de los Cisnes, "Preludio del segundo acto"*.

Birdman - Alejandro González Iñárritu

- *John Adams: The Death of Klinghoffer, "Chorus of Exiled Palestinians"*.

Boychoir (El coro) - François Girard

- *Benjamin Britten: A Ceremony of Carols, "This Little Babe"*.

Breakfast on Pluto - Neil Jordan

- *Georg Friedrich Handel: Zadok the Priest, "Himno de la Coronación nº1"*.

Breaking and Entering - Anthony Minghella

- *Johann Sebastian Bach: Sinfonías para clave, "Sinfonía nº 2 en Do menor"*.

Byzantium - Neil Jordan

- *Ludwig Van Beethoven: Sonata para piano nº3 en Do mayor, "Adagio"*.

Cantando dietro i paraventi - Ermanno Olmi

- *Maurice Ravel: L'enfant et les sortilèges, "Musique d'insectes, de rainettes..."*.

Carrington - Christopher Hampton

- *Franz Schubert: Quinteto de cuerda en Do mayor, "Segundo movimiento"*.

Casino - Martin Scorsese

- *Johann Sebastian Bach: La pasión según San Mateo, "Coro final"*.

Caught in Flight (Diana) - Oliver Hirschbiegel

- *Johann Sebastian Bach: Cantata 198, "Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl"*.

Children of the Revolution - Peter Duncan

- *Dmitri Shostakovich: Hamlet, "The Ghost"*.

Closer (Cegados por el deseo) - Mike Nichols

- *Wolfgang Amadeus Mozart: Cossi fan tutte, "Soave sia il vento"*.

Coco Chanel & Igor Stravinski - Jan Kounen

- *Igor Stravinski: Cinq petites pièces faciles pour piano, "Primer movimiento"*.

C.O.G. - Kyle Patrick Álvarez

- Steve Reich: *Electric Counterpoint*, "Primer movimiento".

Copying Beethoven - Agnieszka Holland

- Ludwig Van Beethoven: *Novena Sinfonía*, "Cuarto movimiento".

Crush (Mientras haya hombres) - John Mc Kay

- Igor Stravinski: *La consagración de la primavera*. "Danza de los adolescentes".

Dead Man's Shoes - Shane Meadows

- Arvo Pärt: *De profundis*.

Dear Frankie - Shona Auerbach

- Arvo Pärt: *Spiegel im spiegel*.

De Battre Mon Coeur S'est Arrêté - Jacques Audiard

- Federico Chopin: *Baladas para piano*, "Balada no 4 en fa menor".

- Johann Sebastian Bach: *Toccata y Fuga para clave en mi menor*, "Fuga".

Den brysomme mannen (El inadaptado) - Jens Lien

- Edvard Grieg: *Peer Gynt*, "La canción de Solveig".

Detroit Rock City (Cero en conducta) - Adam Rifkin

- Carl Orff: *Carmina Burana*, "O Fortuna".

Django Unchained (Django desencadenado) - Quentin Tarantino

- Giuseppe Verdi: *Requiem*, "Dies Irae".

Dread (Pavor) - Anthony Di Blasi

- Richard Wagner: *Tristán e Isolda*, "Liebestod".

Dresdner Interregnum - Werner Kohlert

- Oliver Messiaen: *Cuarteto para el fin de los tiempos*, "Abîme des oiseaux"

Elephant Song (La canción del elefante) - Charles Binamé

- Giacomo Puccini: *Gianni Schicchi*, "O mio babbino caro".

El silencio antes de Bach - Pere Portabella

- Johann Sebastian Bach: *Variaciones Goldberg*, "Variación 7".

Ensemble, c'est tout (Juntos nada más) (Hunting and Gathering) - Claude Berri

- Antonio Vivaldi: *Concierto para violín en sol menor*, "Allegro".

Enskilda samtal (Encuentros privados) - Liv Ullman

- Dmitri Shostakovich: *Cuarteto de cuerda n° 15*, "Segundo movimiento".

Eyes wide shut - Stanley Kubrick

- György Ligeti: *Musica Ricercata*, "Mesto, rigido e cerimoniale".

Fauteuils d'orchestre (Patio de butacas) - Danièle Thompson

- Ludwig Van Beethoven: Sonata para piano nº 17 en Re menor, "Tercer movimiento".

Film Socialisme - Jean-Luc Godard

- Betty Olivero: *Neharót, Neharót*.

Franz Xaver Messerschmidt - Hakan Topal

- Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, "Klavierstück VIII."

Gattaca - Andrew Niccol

- Franz Schubert: *Impromptus para piano*, "Impromptu Nº 3".

G. I. Jane (La teniente O'Neil) - Ridley Scott

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Eine Kleine Nachtmusik*, "Minueto".

Ghost Town (¡Me ha caído el muerto!) - David Koepp

- Aram Katchaturian: *Gayaneh*, "Danza del sable".

Good - Vicente Amorim

- Gustav Mahler: *Sinfonía Nº 1*, "Tercer Movimiento".

Goya en Burdeos - Carlos Saura

- Luigi Boccherini: *Quinteto de cuerda*, "Fandango".

Green Card (Matrimonio de conveniencia) - Peter Weir

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor*, "Segundo movimiento".

Hable con ella - Pedro Almodóvar

- Henry Purcell, *The Fairy Queen*, "O let me weep, forever weep".

Hannibal Rising - Peter Webber

- Johann Sebastian Bach: *Variaciones Goldberg*, "Aria".

Heavenly creatures - Peter Jackson

- Giacomo Puccini: *Tosca*, "E lucevan le stelle".

He Got Game (Una mala jugada) - Spike Lee

- Aaron Copland: *Billy The Kid*, "Suite".

Henry and June (Henry & June - El diario íntimo de Anaïs Nin) - Philip Kaufman

- Maurice Ravel: *Vocalise-étude en forme de Habanera*.

Hereafter (Más allá de la vida) - Clint Eastwood

- Serguéi Rachmaninoff: *Concierto nº 2 para piano y orquesta*, "Segundo movimiento".

Hilary and Jackie - Anand Tucker

- Edward Elgar: *Concierto para violonchelo y orquesta*, "Primer movimiento".

House of Last Things - Michael Bartlett

- *George Crumb: Makrokosmos I, "Dream Images"*.

Into Eternity: A Film for the Future - Michael Madsen

- *Edgar Varèse: Un Grand Sommeil Noir*.

Il Divo - Paolo Sorrentino

- *Gabriel Fauré: Pavana*.

Il était une fois Jean Sébastien Bach - Jean-Louis Guillermou

- *Johann Sebastián Bach: Fantasía y Fuga en sol menor, "Fuga"*.

Il giovane favoloso (Leopardi) - Mario Martone

- *Gioachino Rossini: Stabat Mater, "Cuarteto sin acompañamiento"*.

In Bruges (Escondidos en Brujas) - Martin Mc Donagh

- *Franz Schubert: Winterreise, "Der Leiermann"*.

Inland Empire - David Lynch

- *Paul Schaeffer: Klavier Konzert*.

Japón - Carlos Reygadas

- *Arvo Pärt: Cantus in Memory of Benjamin Britten, for String, Orchestra & Bell*.

Jeanne la Pucelle I - Les batailles (Juana de Arco I - Las batallas) - Jacques Rivette

- *Guillaume Dufay: Himnos, "Veni Sancte Spiritus"*.

Jefferson in Paris (Los amores de un presidente) - James Ivory

- *Marc Antoine Charpentier: Responsorios, "Tristis est anima mea"*.

Jobs - Joshua Michael Stern

- *Johann Sebastian Bach: Tercer concierto de Brandemburgo, "Allegro"*.

K 19: The Widowmaker - Kathryn Bigelow

- *Ludwig Van Beethoven: Sonata n° 14 "Claro de luna", "Primer movimiento"*.

Käsky (Tears of April) - Aku Louhimies

- *Ludwig van Beethoven: Sinfonía N° 7, "Segundo movimiento"*.

Katyn - Andrzej Wajda

- *Krzysztof Penderecki: Segundo concierto para violín y orquesta, "Sexto movimiento"*.

Kekkonen Tulee! - Marja Pyykkö

- *Jean Sibelius: Finlandia*.

Kika - Pedro Almodóvar

- *Enrique Granados: Danzas para piano, "Danza n° 5"*.

Kiss the Girls (El coleccionista de amantes) - Gary Fleder

- *Johann Sebastian Bach: Partitas para violín, Partita n° 2 en Re menor, "Giga"*.

Knowing (Señales del futuro) - Alex Proyas

- *Ludwig Van Beethoven: Séptima Sinfonía, "Segundo movimiento"*.

Kolja (Kolya) - Jan Sverák

- *Bedřich Smetana: Má vlast, "Tábor"*.

L'Accompagnatrice - Claude Miller

- *Wolfgang Amadeus Mozart: Missa Solemnis, "Quoniam tu solus sanctus"*.

Ladies in Lavender (La última primavera) - Charles Dance

- *Claude Debussy: Preludios para piano, "La fille aux cheveux de lin"*.

La grande bellezza - Paolo Sorrentino

- *David Lang: I Lie*.

La Habitación de Fermat - Luis Piedrahita, Rodrigo Sopeña

- *Johann Sebastian Bach: El clave bien temperado, "Preludio en Mi menor"*.

La vita é bella - Roberto Benigni

- *Jacques Offenbach: Los cuentos de Hoffman, "Barcarola"*.

Le Colonel Chabert - Yves Angelo

- *Robert Schumann: Estudios Sinfónicos para piano, "Variación No 11"*.

Lektionen in Finsternis (Lecciones en la oscuridad) - Hans Werner Herzog

- *Giuseppe Verdi: Requiem, "Recordare"*.

Le Messie - William Klein

- *Georg Friedrich Handel: El Mesías, "Sinfonía"*.

Lemming - Dominik Moll

- *Johann Strauss II, El Danubio Azul*.

Le pont des arts - Eugène Green

- *Claudio Monteverdi: Madrigales, "Il Lamento della Ninfa"*.

Le Roi Danse (La pasión del rey) - Gérard Corbiau

- *Jean-Baptiste Lully: Te Deum Laudamus, "Sinfonía"*.

Les amants du Pont-Neuf - Leos Carax

- *Johann Strauss II: El Danubio Azul*.

Le Souffle - Damien Odoul

- *Henry Purcell: Oedipus, "Music for a While"*.

Lorenzo's Oil (El aceite de la vida) - George Miller

- *Samuel Barber: Adagio*.

Lucy - Luc Besson -

Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, "Introito".

Manjar de amor - Ventura Pons

- *Franz Liszt: Estudios trascendentales, "Estudio nº 8".*

Mar adentro - Alejandro Amenábar

- *Giacomo Puccini: Turandot, "Nessun Dorma".*

Margaret - Kenneth Lonergan

- *Francisco Tárrega: Recuerdos de la Alhambra.*

Marie-Antoinette - Sofia Coppola

- *Jean-Philippe Rameau: Cástor y Pólux, Tristes apprêts, pâles flambeaux."*

Match Point - Woody Allen

- *Gaetano. Donizetti: L'Élixir d'Amore, "Una furtiva lacrima".*

Melinda and Melinda - Woody Allen

- *Béla Bartók: Cuarteto de cuerda nº 4, "Cuarto movimiento".*

Mirrors (Espejos) - Alexandre Aja

- *Isaac Albéniz: Suite española, "Asturias".*

Mission: imposible - Brian de Palma

- *Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento en Mi bemol para trio de cuerdas, "Minuetto".*

Mr. Turner - Mike Leigh

- *Ludwig Van Beethoven: Sonata para piano nº 8. "Segundo movimiento".*

Ne Touchez Pas la Hache (La duquesa de Langeais) - Jacques Rivette

- *Luigi Boccherini: Quinteto de cuerda nº4, "Sostenuto".*

Nights In Rodanthe (Noches de tormenta) - George C. Wolfe

- *Johann Sebastian Bach, Variaciones Goldberg, "Variación 26".*

Nouvelle Vague - Jean-Luc Godard

- *Paul Hindemith: Mathis der Maler, "Las tentaciones de San Antonio".*

Ocean's 13 - Steven Soderbergh

- *Claude Debussy: Suite Bergamasque, "Claire de lune".*

Okuribito (Despedidas) - Yojiro Takita

- *Ludwig Van Beethoven: Novena Sinfonía, "Cuarto movimiento".*

Painting Boulez - Desy Safan-Gerard

- *Pierre Boulez: Notations pour orchestre.*

Philadelphia - Jonathan Demme

- *Umberto Giordano: Andrea Chenier, "La mamma morta"*.

Portrait of a Lady - Jane Campion

- *Franz Schubert: Impromptus para piano, "Impromptu en La bemol mayor"*.

Prometheus - Ridley Scott

- *Federico Chopin: Preludios para piano, "Prelude No. 15"*.

Réalité - Quentin Dupieux

- *Philip Glass: Music With Changing Parts*.

Robinson in Space - Patrick Keiller

- *Hanns Eisler: Suite para orquesta n.º 3, "Tercer movimiento"*.

Run Lola Run - Tom Tykwer

- *Charles Ives: The Unanswered Question*.

Saraband - Ingmar Bergman

- *Johann Sebastian Bach: Suite para violoncello N.º 5, "Sarabande"*.

- *Anton Bruckner: Novena Sinfonía, "Segundo movimiento"*.

Schindler's List (La lista de Schindler) - Steven Spielberg

- *Johann Sebastian Bach: Suite Inglesa para clave N.º 2. "Preludio"*.

Shine (El resplandor de un genio) - Scott Hicks

- *Franz Liszt: Grandes estudios de Paganini, "La Campanella"*.

Shutter Island - Martin Scorsese

- *Gustav Mahler: Cuarteto para piano y cuerda en La menor*.

Sin City (Frank Miller's Sin City) - Robert Rodríguez, Quentin Tarantino, Frank Miller

- *Silvestre Revueltas: Sensemaya*.

Sitcom - François Ozon

- *Albert Roussel: Résurrection*.

Sleeping With The Enemy (Durmiendo con su enemigo) - Joseph Ruben

- *Héctor Berlioz: Sinfonía Fantástica, "Sueño de una noche de aquelarre"*.

Slumdog Millionaire - Danny Boyle, Loveleen Tandan

- *Christoph Willibald Gluck: Orfeo y Euridice, "J'ai perdu mon Eurydice"*.

Still Breathing (Unidos por el destino) - James F. Robinson

- *Giuseppe Verdi: La Traviata, "Preludio"*.

Sour Grapes (Cuestión de suerte) - Larry David

- *Ambroise Thomas: Mignon, "Gavotte"*.

Taking Sides (Requiem por un imperio) - István Szabó
- Anton Bruckner: *Séptima Sinfonía*, "Segundo movimiento".

Tetro - Francis Ford Coppola
- Johannes Brahms: *Primera sinfonía*, "Primer movimiento".

The Age of Innocence (La edad de la inocencia) - Martin Scorsese
- Charles Gounod: *Fausto*, "Dúo de Fausto y Margarita".

The American Nightmare (La pesadilla Americana) - Adam Simon
- Federico Mompou: *Charmes*, "Pour pénétrer les âmes."

The Artist - Michel Hazanavicius
- Alberto Ginastera: *Estancia*.

The Big Lebowski (El gran Lebowski) - Joel Coen
- Modest Mussorgsky: *Cuadros de una exposición*, "El viejo castillo".

The Bridges of Madison County (Los puentes de Madison) - Clint Eastwood
- Vincenzo Bellini: *Norma*, "Casta Diva".

The Curious Case of Benjamin Button - David Fincher
- Franz Schubert: *Seis momentos musicales*, "Momento musical en Fa menor".

The Departed (Infiltrados) - Martin Scorsese
- Gaetano Donizetti: *Lucia de Lammermoor*, "Chi mi frena".

The End of the Affair - Neil Jordan
- Zoltán Kodály: *Sonata para Cello*, "Allegro Maestoso, ma Appassionato".

The Great Ectasy of Robert Carmichael - Thomas Clay
- Jonathan Henry Harvey: *Concierto para Cello*.

The Great Gatsby - Baz Luhrmann
- George Gershwin: *Rhapsody In Blue*.

The Hudsucker Proxy (El gran salto) - Joel Coen
- Georges Bizet: *Carmen*, "Habanera". / - Aram Khachaturian: *Espartaco*, "Adagio de Espartaco y Frigia".

The Life of David Gale - Alan Parker
- Giacomo Puccini: *Turandot*, "Tu che di gel sei cinta".

The Lone Ranger (El llanero solitario) - Gore Verbinski
- Gioacchino Rossini: *Guillermo Tell*, "Obertura".

The Luzhin Defence - Marleen Gorris
- Dmitri Shostakovich: *Segunda Suite para Orquesta de Jazz*, "Vals nº 2".

The Man Who Wasn't There - Joel Coen

- Ludwig Van Beethoven: Sonata para piano N° 8. "Patética". "Segundo movimiento".

The Master - Paul Thomas Anderson

- Federico Chopin: "No Other Love", del "Estudio para piano n° 3".

The Missing Person - Noah Buschel

- Maurice Ravel: Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor. "Segundo movimiento".

The New World - Terrence Malick

- Wolfgang Amadeus Mozart: Concierto n° 23 en La Mayor, "Segundo movimiento".

The Oxford Murders - Alex de la Iglesia

- John Dowland: The King of Denmark's, "Galiard".

The Painted Veil - John Curran

- Erik Satie: "Gnossienne n°1".

The Prince of Tides (El príncipe de las mareas) - Barbra Streisand

- Fritz Kreisler: Preludio y Allegro en el estilo de Pugnani.

The River King (El rey del río) - Nick Willing

- Johann Sebastian Bach: Primera Suite para violoncello, "Preludio".

The Secret Life of Bees (La vida secreta de las abejas) - Gina Prince-Bythewood

- (Música clásica reemplazada por música original de Joe Purdy, "Mary").

The Soloist (El solista) - Joe Wright

- Ludwig Van Beethoven: Tercera Sinfonía, "Primer movimiento".

The Sorcerer's Apprentice - Jon Turteltaub

- Paul Dukas: L'Apprenti Sorcier.

The Talented Mr. Ripley (El talento de Mr. Ripley) - Anthony Minghella

- Johann Sebastian Bach: Concierto Italiano, "Primer movimiento".

The Thin Red Line (La delgada línea roja) - Terrence Malick

- Gabriel Fauré: Requiem, "In Paradisum".

The Truman Show (El show de Truman, una vida en directo) - Peter Weir

- Federico Chopin: Primer Concierto para Piano y Orquesta, "Segundo movimiento".

Tickets - Abbas Kiarostami

- Federico Chopin: Preludios para piano, "Preludio n° 2 en La menor".

Tokyo Sonata - Kiyoshi Kurosawa

- Claude Debussy: Suite Bergamasque, "Claire de lune".

Tous les Matins du Monde (Todas las mañanas del mundo) - Alain Corneau

- Jean-Baptiste Lully: Le Bourgeois Gentilhomme, "Marche pour la cérémonie des turcs".

Tristram Shandy, A Cock And Bull Story - Michael Winterbottom
- *Georg Friedrich Handel: Suite en Re menor, "Sarabande"*.

True Story (Una historia real) - Rupert Goold
- *Carlo Gesualdo: Madrigales, "Se la mia morte brami"*.

Twilight (Crepúsculo) - Catherine Hardwicke
- *Claude Debussy: Suite Bergamasque, "Claire de lune"*.

Un divan à New York (Romance en Nueva York) - Chantal Akerman
- *Heitor Villa-lobos: Bachianas Brasileiras n° 5 para soprano y orquesta*.

Venus - Roger Michell
- *Erik Satie: Avant-dernières pensées, "Idylle"*.

Vicky Cristina Barcelona - Woody Allen
- *Isaac Albéniz: Suire española, "Granada"*.

Vitus - Fredi M. Murer
- *Robert Schumann: Concierto para piano en La menor, "Allegro vivace"*.

Wall-E (Wall-E, batallón de limpieza) - Andrew Stanton
- *Richard Strauss: Así Habló Zarathustra, "Introducción"*.

West Side Waltz (Toquemos un vals) - Ernest Thompson
- *Federico Chopin: Estudios para piano, "Estudio n° 12"*.

Whatever Works (Si la cosa funciona) - Woody Allen
- *Ludwig Van Beethoven: Quinta Sinfonía, "Primer movimiento"*.

When Nietzsche Wept - Pinchas Perry
- *Richard Wagner: La Valquiria, "Cabalgata de las Valquirias"*.

Wit (Amar la vida) - Mike Nichols
- *Henryk Mikołaj Górecki: Tercera Sinfonía, "Lento e largo"*.

Woman in Gold (La dama de oro) - Simon Curtis
- *Arnold Schoenberg: Verklarte Nacht*.

Xi Film Project: A Polytope for Iannis Xenakis. Stephan Talneau
- *Iannis Xenakis: Nuits*.

RELACIÓN DE DIRECTORES

Allen, Woody.	Duncan, Peter.
Almodóvar, Pedro.	Eastwood, Clint.
Amenábar, Alejandro.	Fincher, David.
Angelo, Yves.	Fleder, Gary.
Audiard, Jacques.	Godard, Jean-Luc.
Auerbach, Shona.	González Iñárritu, Alejandro.
Benigni, Roberto.	Gorris, Marleen.
Berri, Claude.	Green, Eugène.
Bigelow, Kathryn.	Guillermou, Jean-Louis.
Boyle, Danny.	Hampton, Christopher.
Buschel, Noah.	Hardwicke, Catherine.
Campion, Jane.	Hicks, Scott.
Carax, Leos.	Hirschbiegel, Oliver.
Coen, Joel.	Holland, Agnieszka.
Coppola, Sofia.	Howard, Ron.
Corbiau, Gérard.	Iglesia, Alex de la.
Corneau, Alain.	Ivory, James.
Curran, John.	Jackson, Peter.
Daldry, Stephen.	Jonze, Spike.
Dance, Charles.	Jordan, Neil.
David, Larry.	Kaufman, Philip.
Demme, Jonathan.	Keiller, Patrick.
Di Blasi, Anthony.	Kiarostami, Abbas.

Klein, William.

Koepp, David.

Kohlert, Werner.

Kounen, Jan.

Kubrick, Stanley.

Kurosawa, Kiyoshi.

Lee, Spike.

Leigh, Mike.

Lien, Jens.

Linklater, Richard.

Lynch, David.

Madsen, Michael.

Malick, Terrence.

Mc Donagh, Martin.

Mc Gehee, Scott.

Mc Kay, John.

Meadows, Shane.

Michell, Roger.

Miller, Claude.

Miller, Frank.

Miller, George.

Minghella, Anthony.

Moll, Dominik.

Murer, Fredi M.

Niccol, Andrew.

Nichols, Mike.

Odoul, Damien.

Oliveira, Manoel de.

Palma, Brian de.

Parker, Alan.

Perry, Pinchas.

Piedrahita, Luis.

Portabella, Pere.

Prince-Bythewood, Gina.

Proyas, Alex.

Reygadas, Carlos.

Rifkin, Adam.

Rivette, Jacques.

Robinson, James F.

Rodríguez, Robert.

Saura, Carlos.

Scorsese, Martin.

Scott, Ridley.

Soderbergh, Steven.

Sopeña, Rodrigo.

Sorderbergh, Steven.

Sorrentino, Paolo.

Spielberg, Steven.

Stanton, Andrew.

Stone, Oliver.

Sverák, Jan.

Szabó, István.

Takita, Yojiro.

Talneau, Stephan.

Tandan, Loveleen.

Tarantino, Quentin.

Thompson, Danièle.

Thompson, Ernest.

Thomas, Betty.

Tucker, Anand.

Ullman, Liv.

Veiroj, Federico.

Wajda, Andrzej.

Webber, Peter.

Weir, Peter.

Werner Herzog, Hans.

Widerberg, Bo.

Winterbottom, Michael.

Wolfe, George C.

Wright, Joe.

RELACIÓN DE COMPOSITORES

Adams, John.	Fauré, Gabriel.
Albéniz, Isaac.	Gesualdo, Carlo
Allegri, Gregorio.	Giordano, Umberto.
Bach, Johann Sebastian.	Gluck, Christoph Willibald.
Bartók, Bela.	Górecki, Henryk Mikołaj.
Beethoven, Ludwig Van.	Gounod, Charles.
Bellini, Vincenzo.	Granados, Enrique.
Berg, Alban.	Grieg, Edvard.
Bingen, Hildegard Von.	Händel, Georg Friedrich.
Bizet, Georges.	Katchaturian, Aram.
Boccherini, Luigi.	Kodály, Zoltán.
Britten, Benjamin.	Korngold, Erich Wolfgang.
Bruckner, Anton.	Kreisler, Fritz.
Charpentier, Marc Antoine.	Ligeti, György.
Chopin, Federico.	Lully, Jean-Baptiste.
Copland, Aaron.	Mahler, Gustav.
Debussy, Claude.	Messiaen, Olivier.
Donizetti, Gaetano.	Monteverdi, Claudio.
Dowland, John.	Mozart, Wolfgang Amadeus.
Dufay, Guillaume.	Mussorgsky, Modest.
Dvořák, Antonín.	Offenbach, Jacques.
Eisler, Hanns.	Olivero, Betty.
Elgar, Edward.	Orff, Carl.

Paganini, Niccolò.

Pärt, Arvo.

Penderecki, Krzysztof.

Puccini, Giacomo.

Purcell, Henry.

Rachmaninoff, Serguei.

Rameau, Jean-Philippe.

Ravel, Maurice.

Revueltas, Silvestre.

Rossini, Gioachino.

Sainte-Colombe, Monsieur de.

Satie, Erik.

Schaeffer, Bogusław.

Schaeffer, Pierre.

Schoenberg, Arnold.

Schubert, Franz.

Schumann, Robert.

Shostakovich, Dmitri.

Smetana, Bedřich.

Strauss II, Johann.

Strauss, Richard.

Stravinski, Ígor.

Tchaikovsky, Piotr Ilich.

Thomas, Ambroise.

Varése, Edgar.

Verdi, Giuseppe.

Villa-lobos, Heitor.

Vivaldi, Antonio.

Wagner, Richard.

Xenakis, Iannis.

San Lorenzo de El Escorial a 13 de Octubre de 2015

© EDUARDO ARMENTEROS GONZÁLEZ